С. РЕЙНАК

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

(АПОЛЛОН)

MCMXXXVIII

ГОССТРОЙИЗДАТ · МОСКВА

Дорогому Женьке
ку на память
с пожеланием пополнить
свою эрудицию у г-на Рейнака
Вадим
19 декабря 1953 г.

С. РЕЙНАК

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

(„АПОЛЛОН“)

Лекции, читанные в высшей школе при Лувре

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО

под редакцией и с примечаниями проф. А. А. Сидорова

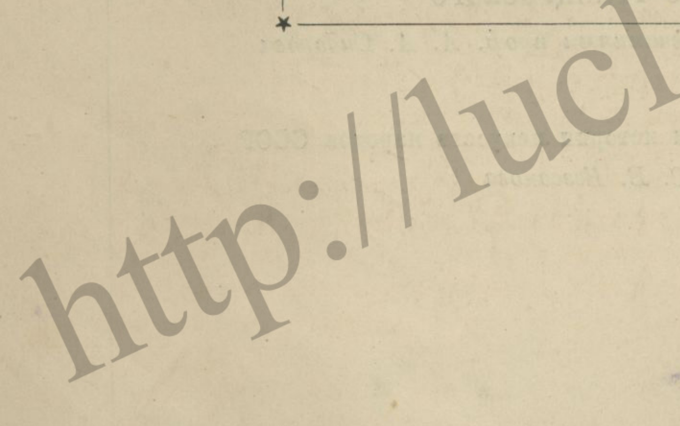
С дополнительным очерком истории искусств народов СССР

проф. С. В. Безсонова

ГОССТРОЙИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СТРОИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1938 Ленинград

Книга «История искусств» Рейнака является переводом с французской книги Рейнака «Аполлон» с добавлением статьи проф. С. В. Безсонова — «Искусство народов СССР» и примечаниями проф. А. А. Сидорова под общей редакцией последнего.

Книга предназначена служить кратким учебным пособием для студентов архитектурных институтов и факультетов при изучении дисциплины «История искусств».



ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА ПЕРЕВОДА

Книга Саломона Рейнака, излагающая в двадцати пяти лекциях-главах историю искусств и названная автором «Аполлон» [1], написана была в 1903—1904 гг., т. е. более тридцати лет назад. С тех пор изменились наши взгляды на искусство, повысились также требования, предъявляемые к популярной книге по истории искусств.

Необходимо поэтому сказать несколько слов о причинах, побуждающих признать новое русское издание «История искусств» Рейнака своевременным и полезным.

Учебного руководства по истории искусств у нас в данное время еще нет. Между тем курсы по истории искусств читаются во всех художественных вузах СССР, а общее повышение культурного уровня и художественных запросов нашей молодежи влечет за собой необычайный интерес к искусству прошлого. Наши художественные музеи — наиболее посещаемые музеи из всех, какие существуют на земле.

Вот эти-то предпосылки и породили необходимость создать книгу по истории искусств, книгу справочного характера, содержащую достаточно богатый фактический материал.

---

[1] Название книги Рейнака «Аполлон» должно указывать на то, что предметом книги являются так называемые «пластические искусства», покровителем которых считался в древности Аполлон — бог света и гармонии. Деление искусств на «пластические» (пространственные, изобразительные) и «мусические» (временные) восходит к древней Греции. В первой группе обычно помещаются архитектура, скульптура, живопись, рисунок, во второй — музыка, поэзия, театр, танец. Деление это, конечно, является условным. Искусство театра и танца, в наши дни также кино, является и временным и пространственным в то же время. С другой стороны, организующее начало «искусств времени» — ритм — играет заметнейшую роль в архитектуре. Объединение в эту группу изучения «искусств пространства» — скульптуры и живописи с архитектурой — однако полностью оправдывается проблемами синтеза искусств, единства материалов и самой структурой художественного образа, спецификой которого является его постоянное конкретное существование, не зависящее от участия в восприятии художественного произведения «исполнителя» — музыканта-виртуоза, чтеца, артиста. Марксизм подчеркивает, что все виды искусства являются классовыми, идеологическими надстройками на базисе производственно-экономических и социально-политических отношений

Предназначенная не для специалистов-искусствоведов, а для студентов художественных и архитектурно-строительных высших учебных заведений, такая справочная книга прежде всего должна быть краткой. Вместе с тем она должна давать общую концепцию развития искусств в прошлом. Такой книгой по нашему мнению и является книга С. Рейнака.

Саломон Рейнак, родившийся в 1858 г. и умерший в 1932 г., был одним из крупнейших ученых археологов, искусствоведов и историков культуры во Франции. Им опубликовано множество отдельных трудов — в виде книг и статей — по всем вопросам искусств, начиная от древнейших времен возникновения самого искусства (Рейнак был крупнейшим авторитетом именно в области искусств каменного века) и до наших дней. Среди работ Рейнака особое место занимают так называемые «Репертуары» — сборники портативного формата, заполненные воспроизведениями памятников искусства прошлого, начиная от «четвертичного» периода. Рейнак объединил в этих «Репертуарах» десятки тысяч разнообразных произведений искусства. Даваемая им библиография всегда отличается образцовой тщательностью, а его картотека сочинений по искусству получила в свое время всемирную известность.

По своему мышлению Рейнак — реалист, категорически отклоняющий философствующий формализм. Вместе с тем его мировоззрение механистично. Труды Рейнака по истории искусств («Аполлон»), литературы («Минерва») и религий («Орфей», перевод которого был в свое время запрещен царской цензурой) отличаются однако широтой научного кругозора и чуткостью историка к интересам и потребностям масс.

О ценности научной концепции, положенной Рейнаком в основу его истории искусств, можно было бы говорить, конечно, подробнее. Годы, которые отделяют современников Октябрьской революции и социалистического строительства от начала XX века, выявили в этой концепции много неприемлемого. Так бесповоротно осуждено и неприемлемо для нас самое определение искусства, вскользь и как бы случайно даваемое Рейнаком, — «игра» и «роскошь». Игнорирование классовой природы искусства — общая черта всей буржуазной искусствоведческой мысли. Рейнак во всяком случае правильнее, нежели большинство других буржуазных ученых, видел особенности первобытного, классического или нового искусства. Некоторые наиболее яркие расхождения взглядов Рейнака с установками современной науки предопределили содержание тех примечаний, которыми снабжено данное издание этой книги на русском языке.

Это издание является в общем счете пятым. Книга Рейнака была впервые переведена на русский язык в 1912 г. в издании «Общественная польза» В. С. Елпатьевским и Е. Н. Колышкевичем. В 1913 г. первая часть была вновь переведена под редакцией А. Левинсона; полностью это второе издание не осуществилось. В 1913 г. в издании «Проблемы эстетики» вышел новый авторизованный перевод Рейнака, выполненный И. Г. Самсоновой под редакцией приват-доцента Московского университета по курсу эстетики Н. В. Самсонова, с приложением особого очерка истории искусств в России, написанного С. С. Голоушевым. Это последнее издание было без изме-

нений повторено в 1924 г. издательством «Современные проблемы» уже в советской орфографии. Все переводы выполнены с шестого французского издания. Ко времени смерти Рейнака (в 1932 г.) «Аполлон» выдержал во Франции не менее двадцати шести изданий и был переведен на все европейские языки.

Относительно принципов осуществления издания книги Рейнака, которое предлагается теперь советской учащейся молодежи и всем интересующимся историей искусств, необходимо отметить следующие моменты. В силу соображений чисто внешних, главным образом в целях быстроты переиздания, признано было возможным не давать нового перевода, а воспользоваться прежними. Из переводов первый (Елпатьевского и Колышкевича) сделан легче и популярнее; зато перевод И. Г. Самсоновой точнее, хотя, так же как и первый, не свободен от погрешностей. В основу нашего переиздания положен этот второй перевод (1913 г.[1]).

Издание «Аполлона» Рейнака во Франции, а также в ряде других стран Европы входило в особую серию книг по искусству, имевшую общий эпиграф «Ars una, species mille» («Искусство едино, видов множество»). Общим для этих изданий был характер полиграфического оформления: небольшой формат, меловая бумага, мелкий шрифт и крошечный размер иллюстраций, которыми книга Рейнака была снабжена преизобильно — в числе не менее 650. Эти маленькие иллюстрации, понятно, вовсе не могли передать настоящего впечатления от памятников, а в дешевых русских изданиях 1912 и 1924 гг., напечатанных на бумаге неудовлетворительного качества, они превращались в бесформенные темные пятна. Сохранив в основе и только вновь проверив и исправив прежний перевод книги Рейнака, мы сочли необходимым отступить от прежних русских изданий «Аполлона» в трех отношениях:

1. Все иллюстрации к данному изданию книги Рейнака подобраны заново. Воспроизведены многие новые памятники, хотя, понятно, наиболее важные классические произведения искусства прошлого, приведенные в прежних изданиях книги, сохранены. Общее число репродукций несколько уменьшены, зато формат их увеличен. В ряде случаев иллюстрации подобраны так, чтобы быть дополнением, заполняющим пробелы книги.

2. Библиография дана совершенно новая. Рейнак с исключительной полнотой и добросовестностью снабдил свою книгу указаниями на те специальные труды, книги и статьи, которыми он пользовался при составлении «Аполлона». Его библиография носит характер не столько рекомендательный — указывающий, что нужно прочесть желающему продолжить свое историко-художественное образование, — сколько «оправдательный», т. е. Рейнак дает ссылки на те источники, где именно он сам нашел данные указания; так, например, он приводит источник, откуда им заимствованы сведения, что у Рафаэля был череп «женской формы». Нужно сказать, что и «рекомендательная» библиография у Рейнака чрезвычайно обстоя-

---

[1] Стихотворные цитаты, оставленные в переводе И. Г. Самсоновой на французском языке, в данном издании переведены А. А. Сидоровым.

тельна. Рейнак приводит указания на литературу и по таким вопросам, о которых у него в книге ничего не сказано, например об античном стекле. Но вся эта литература в общем рассчитана на лиц, не только полностью и свободно владеющих иностранными языками (на три четверти библиография Рейнака состоит из указаний французских трудов, остальные ссылки относятся к немецким, английским и итальянским работам), но и имеющих доступ в специальные библиотеки, которыми в Советском союзе являются разве только крупнейшие публичные и музейные книгохранилища Москвы и Ленинграда.

Такая библиография советскому студенту полезна, конечно, не полностью. Сам Рейнак постоянно менял ее в зависимости от роста науки, в связи с появлением новых трудов. Нам предстояла возможность или сохранить библиографию последнего бывшего нам доступным французского издания, или совершенно по-новому построить ее, исходя из интересов советского читателя. Мы сознательно стали на вторую точку зрения. Выделив библиографию в конец книги (у Рейнака она распределена по главам, и поэтому многое в его указаниях повторяется), мы ограничиваем ее сочинениями на русском языке. Стремясь облегчить изучение предмета, мы включаем в библиографию только самое нужное. С другой стороны, мы значительно расширяем ее за счет указаний на многочисленные новейшие сочинения советских ученых.

3. Добавлениями к книге Рейнака в данном издании являются: примечания редактора перевода, по необходимости максимально краткие, вносящие только самые существенные коррективы в установки Рейнака, писавшего все-таки тогда, когда многое оставалось просто неизвестным науке, и статья проф. С. В. Безсонова, которой было признано необходимым заменить совершенно не подходящий в современных условиях очерк истории русского искусства Сергея Глаголя (С. С. Голоушева), помещенный в изданиях книги Рейнака 1913 и 1924 гг.

Очерк истории искусства народов СССР, составленный проф. С. В. Безсоновым, не включает в себя советского искусства. История искусства в годы Октябрьской революции, в годы победоносного строительства социализма, является слишком ответственной и важной темой, чтобы ее можно было разрешать в данном месте, в дополнении к краткому обзору развития старого искусства, даваемому Рейнаком. Книга его остается не более, чем подходящим для учебных целей конспектом мировой истории искусств.

Доктор искусствоведения проф. *А. А. Сидоров.*

Первая лекция

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА

Возможно ли в двадцати пяти лекциях дать идею исторического развития искусств? Искусств, которые мы называем «пластическими», а именно — архитектуры, скульптуры, живописи? Ответить на этот вопрос я не могу, так как не делал такого опыта. Пусть ответят за меня те, кто прослушает этот курс до конца.

Производство рождается из материальных потребностей. Уже первобытный человек вынужден был изготовлять различные орудия, оружие, одежды, находить себе убежище от непогоды и диких животных. Он сделался искусным в силу необходимости, прежде чем стать художником по склонности.

Произведение искусства существенным образом отличается от тех продуктов человеческой деятельности, которые должны удовлетворять его неотложные житейские потребности.

Бросим взгляд на дворец, статую, картину. Дворец мог бы быть просто большим домом и все же давать надежное убежище; здесь характер искусства является дополняющим практическую цель. В статуе и картине непосредственно практической цели мы уже не видим; характер искусства является обособленным.

Этот элемент, иногда дополняющий, иногда обособленный, в свою очередь, является продуктом человеческой деятельности, предназначенной не для удовлетворения прямых практических потребностей, а для возбуждения чувств, удовольствия, любопытства, иногда ужаса.

Искусство на всякой ступени своего проявления выражается в двух формах: как роскошь и как игра.

Так как искусство имеет целью пробуждать в другом человеке известные чувствования, то оно — прежде всего *общественное* явление. Орудие изготовляется для удовлетворения собственных нужд, но украшают его для того, чтобы доставить удовольствие другим людям или вызвать их одобрение.

Искусство не было чуждо ни одному, даже самому первобытному обществу; оно существует в зародыше уже в татуировке, покрывающей тело дикаря, и проявляется в старании придать красивую форму рукоятке топора или ножа.

Изучение первобытного искусства может итти двумя путями: посредством наблюдения над современными нам примитивными народами или же путем изучения глубоко погребенных в почве произведений, оставленных первобытными народами самых отдаленных времен. Интересно заметить, что оба эти метода приводят приблизительно к одинаковым результатам. Искусство выражается, прежде всего, в склонности к симметрии, аналогичной ритму в поэзии и музыке, в любви к краскам, положенным не с целью создания известного образа, а просто для того, чтобы радовать глаз. Потом оно выражалось в форме орнаментов, составленных из прямых или кривых линий, параллельных или ломаных. Позже человек пытается воспроизвести фигуры окружающих животных, сначала в круглой пластике, затем при помощи рельефа и рисунка; наконец, он решается, хотя робко, изобразить фигуру человека и растения.

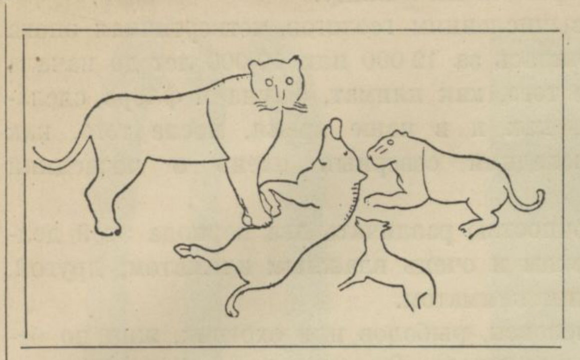
Эту последовательность развития можно проверить наблюдением над детьми, которые в нашем цивилизованном обществе являют собой подобие первобытного состояния. Дети любят симметрию, краски, нарисованные рядом или переплетенные между собой линии; когда дети начинают рисовать, то пытаются выводить каракули сначала в виде силуэтов животных, которые их интересуют гораздо больше, чем себе подобные; и гораздо позже начинают рисовать людей и растения.

Наука, появившаяся в XIX веке, археология доисторических времен, открыла нам произведения человечества бесконечно далекой эпохи, более древней, чем времена египетских пирамид и дворцов вавилонских царей.

Эпоха эта названа геологами четвертичной, так как она является последней из четырех великих геологических эпох. Земля имела тогда совершенно иной вид, чем теперь. Достаточно сказать, что Франция еще не была отделена от Англии проливом Па-де-Кале, а Сицилия от Италии — Мессинским проливом; Швеция, Дания, Шотландия были покрыты полярными льдами; альпийские ледники были огромных размеров, и один из них доходил до окрестностей Лиона.

В четвертичную эпоху во Франции уже водились лошади, быки, козы, но в диком состоянии; человек еще не приручил их и, незнакомый с земледелием, питался лишь плодами деревьев, продуктами охоты и рыболовства.

Наряду с животными, подобными существующим в настоящее время, водились еще другие, исчезнувшие с тех пор, как, например, мамонт и волосатый носорог (rhinoceros tichorhinus); попадались в Европе также животные, живущие теперь в более жарких странах, подобно гиппопотаму, гиене и льву, или в очень холодных, как, например, северный олень. Человек, вооруженный палицей, кремневым топором, кинжалом из рога, добывал себе в пищу мясо быков, лошадей, оленей, которых он ловил в западню



1. Дикие животные. Рисунок на скале Кеф Мессуне. Алжир.



2. Бизон. Фреска в пещере Альтамира. Испания.



3. Бизон. Фреска в пещере Альтамира. Испания.



4. Охота. Мирные сцены. Живопись. Когуль. Испания.

или настигал в беге. Вооруженный сделанным из рога или кости гарпуном, он убивал рыб и точно также употреблял их в пищу.

Согласно самым скромным вычислениям геологов, четвертичная эпоха продолжалась тысячи лет и окончилась за 12 000 или 10 000 лет до начала новой эры. Окончилась она после того, как климат, фауна и флора сделались приблизительно такими же, как и в наше время, после того, как с Пиренеев и Альп исчез последний северный олень и последний мамонт.

Мы начинаем с некоторой точностью различать два периода этой долгой эпохи: более древний — с жарким и очень влажным климатом; другой, более поздний, с холодным и сухим климатом.

В течение первого периода человек, рыболов или охотник, жил по берегам рек, тогда более широких, чем теперь. Он изготовлял кремневые топоры, которые теперь тысячами находят на большой глубине под песками, нанесенными течением рек, на Сомме (Сент-Ашёль) и на Марне (Шелль). Многие из этих кремневых топоров, треугольной или овальной формы, обсеченные с большой ловкостью мелкими кусочками, имеют довольно правильные очертания, показывающие склонность первобытного человека к симметрии. Возможно, что люди этого времени жили на открытом воздухе или в хижинах из ветвей; не было найдено никаких следов их жилищ.

Гораздо лучше осведомлены мы относительно второго периода, когда олень, не существовавший еще в первом, появляется в таком же изобилии, как бык и лошадь, и доставляет людям не только питательное мясо, но также рога, кости, сухожилия, которые послужили материалом для первых попыток ремесла и искусства. Найдены кинжалы, гарпуны, буравы, точилки из оленьего рога; найдены также оленьи рога и кости, вырезанные скульптурно, покрытые резьбой и рисунками.

Человек, питавшийся северным оленем, сумел заметить красящие свойства некоторых земных пород, в особенности охры. Он любил яркие цвета и, возможно, красил свое тело, подобно «дикарям» нашего времени. Но он шел еще дальше. Ему доставляло удовольствие покрывать стены и своды пещер, в которых он искал убежища от холода, свирепствовавшего тогда в течение девяти месяцев, выцарапанными, вырезанными и нарисованными изображениями животных, сделанными удивительно уверенной рукой.

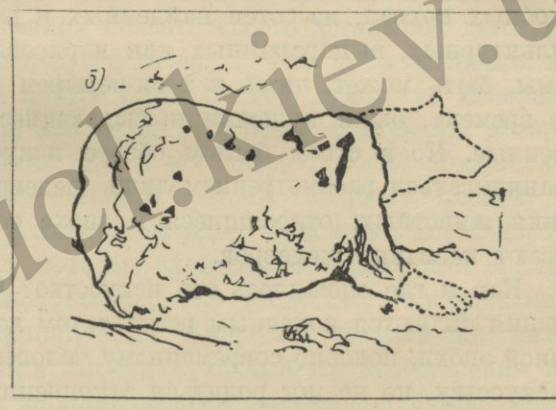
На рубеже XIX и XX столетий в пещерах Перигора и в области Пиренеев открыта доисторическая живопись, представляющая огромный интерес.

В тех случаях, когда можно было наблюдать в пещерах Франции находимые в разных налегающих друг на друга пластах почвы остатки различных этапов развития, замечено было, что круглые скульптурные изображения, вырезанные из камня или костей мамонта или северного оленя, оказывались глубже залегающими, следовательно, более древними, чем фигуры, выполненные барельефом, и рисунки. В высшей степени художественные изображения животных, выцарапанные острием, относятся к одной эпохе с живописью, отличающейся теми же характерными чертами и одинаково вызывающей наше восхищение.



5. Дротик с лошадиной головой. Кость. Брюникель.

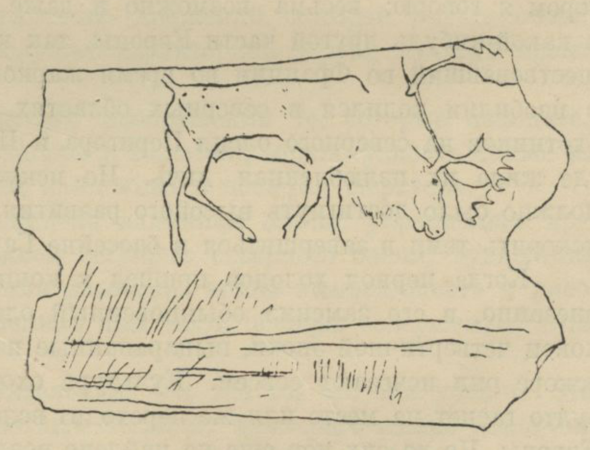




6а.
6б. } Медведь. Глина. Монтеспан.



7. Женская статуэтка. Камень. Ментона.



8. Северный олень. Резьба на кости.

Наиболее поразительной чертой этих изображений является реализм. Ни одна деталь рисунка не является плодом фантазии; как отдельные животные, так и группы их выполнены с такой точностью, которую напрасно стали бы мы искать в искусстве современных отсталых народностей Африки, Америки, Австралии. Второй характерной чертой является простота. Ненужные детали совершенно отсутствуют; некоторые изображения животных, выцарапанные или нарисованные в эту эпоху, могут выдержать сравнение с лучшими изображениями животных, выполненными современными художниками.

Наконец, и это, пожалуй, самая оригинальная черта, — искусство охотников за северными оленями полно жизни и движения; первобытный художник любит изображать животных в живых и картинных позах; он схватывает и воспроизводит их движения с изумительной точностью.

Разумеется, не все изображения, найденные в пещерах, заслуживают подобных похвал; из сотен найденных и распространенных в репродукции скульптурных, выцарапанных или нарисованных изображений, они приложимы, быть может, лишь к трем-четырем десяткам. И в ту эпоху, как во все времена, были художники выдающиеся, были и художники посредственные. Но в своем беглом обзоре искусства всех времен я вынужден ограничиваться рассмотрением лишь шедевров искусства, а лучшие изображения животных, относящиеся к эпохе северного оленя, поистине заслуживают названия шедевров.

Как и где сложилось это искусство? Очевидно, самые лучшие произведения являются конечным результатом долгого развития. Человек четвертичной эпохи, подобно современному человеку, мог родиться со склонностью к искусству, но не мог родиться законченным художником; необходим был целый ряд поколений для того, чтобы он мог выработать умение рисовать правильно силуэт животного при помощи заостренного кремня, чтобы первые попытки, первые каракули достигли высоты истинных шедевров. Мы еще слишком мало знаем эту эпоху, чтобы наметить этапы развития, о котором я говорю; весьма возможно и даже вероятно, что зародилось оно в какой-нибудь другой части Европы, так как северный олень, еще не существовавший во Франции во время жаркого периода четвертичной эпохи, в изобилии водился в северных областях, и всего вероятнее, что предки охотников на северного оленя Перигора и Пиренеев жили в тех же местах, где жила их излюбленная дичь. Но искусство в своем первом очаге не должно было достигнуть высокого развития; оно, несомненно, должно было ускорить темп и завершиться в бассейне Гаронны.

Когда период холодов пришел к концу, северный олень исчез почти внезапно, и его заменил обыкновенный олень. В это время, знаменующее конец четвертичной эпохи, выцарапанные изображения становятся редкими; вскоре они исчезают совсем. Культура охотника за северным оленем как будто гаснет на месте или же переходит вслед за северным оленем на север Европы. Но до сих пор еще не найдено позднейших следов ее, точно так же до сих пор не удалось установить связи между искусством охотников за

оленями и искусством очень древних, но, несомненно, значительно более поздних цивилизаций, Египта и Вавилона.

Таким образом культура четвертичной Франции представляет при зарождении искусства вполне определенную область. Мы видим последовательное появление вкуса к симметрии, появление скульптуры, барельефа и живописи; из всех высших форм искусства нехватает одной лишь архитектуры.

В качестве примера рассматриваемого нами искусства можно, пожалуй, описать группу выцарапанных на оленьем роге северных оленей, найденную в пещере Лорте. Прежде всего, мы видим задние ноги убегающего галопом оленя. Затем мы видим также галопом бегущего оленя в одном из движений, которые были запечатлены моментальной фотографией, когда ее применили для анализа быстрых движений; только в наше время художники, пользуясь фотографией, воспроизвели это движение, неизвестное художникам промежуточных эпох. Затем следует оленья самка, быстро поворачивающая голову, чтобы криком позвать своего детеныша; движения ее аналогичны движениям предшествующего оленя. Между животными, как будто для того, чтобы заполнить пустое пространство, художник изобразил лососей; над последним оленем он изобразил два ромба с точками, которые Пиетт считает подписью художника. Но зачем здесь лососи? Несомненно, что объяснения этого соединения больших рыб и северных оленей мы должны искать в какой-нибудь религиозной идее; художник хотел изобразить две разновидности животных, которые служили его клану или племени источником существования. Замечательно, что животные, изображенные четвертичным искусством, все принадлежат к породам, годным для пищи, и первобытные люди рисовали или писали красками их изображения как будто с целью привлечь их при помощи некоей магической силы, приписываемой ими изображению. Цивилизованные люди гиперболически часто говорят о чудесной силе искусства; первобытные верили этому.

В одной из пещер департамента Эндр была найдена сланцевая пластинка, украшенная изображением бегущего оленя. Она также является образчиком склонности к изображению движений, которая вместе с точностью и простотой очертаний служит характерной чертой лучших произведений этой эпохи.

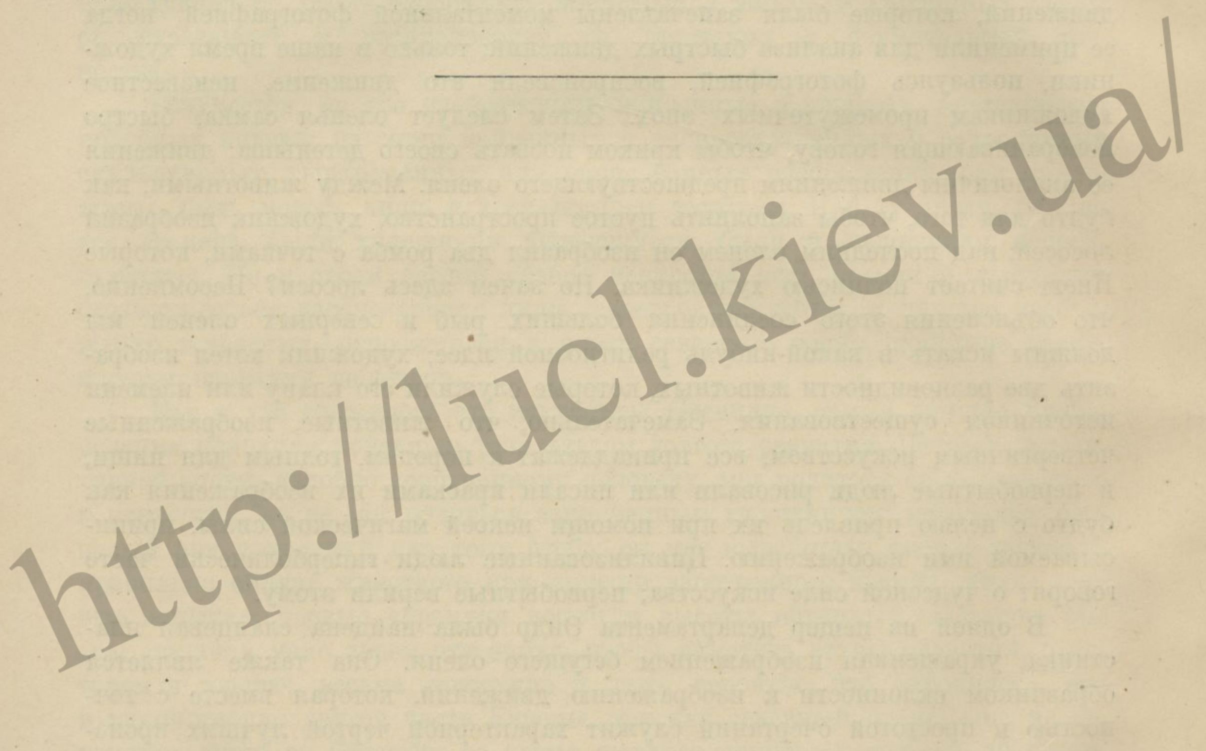
Самые лучшие из живописных изображений те, которые находятся в пещере Альтамира возле Сантандера в Испании; можно указать также на чрезвычайно интересные образцы, найденные в пещерах Перигора.

В одной из этих пещер найдена каменная лампа, украшенная прекрасным вырезанным изображением бегущего северного оленя; художники должны были пользоваться такими лампами, чтобы выцарапывать и рисовать эти фигуры, так как украшенная ими часть пещеры совершенно темна даже днем.

Вот вещь, еще более изумительная, чем все то, что мы узнали. Эти изображения, иногда сотни животных больших размеров, можно было видеть и рисовать только при искусственном освещении. Зачем же тогда тратилось столько усилий на их изображение? Делалось ли это для того,

чтобы ласкать взор охотников на северных оленей, когда вечером, укрывшись в глубине пещеры, они питались своей добычей при свете коптящих ламп, наполненных оленьим жиром?

Подобную гипотезу допустить невозможно. Я уже указал на «магический» характер произведений искусства, вырезанных скульптурно, выцарапанных или нарисованных первобытным человеком. Они показывают нам первые шаги человека на пути, ведущем его к культу животных (как в Египте), затем к обоготворению человеческого образа (как в Греции) и, наконец, к божеству, представляемому в образе отвлеченного духа. Рожденные вместе, религия и искусство оставались тесно связанными в течение долгих веков.



Вторая лекция

ИСКУССТВО КАМЕННОГО И БРОНЗОВОГО ВЕКА

Причиной исчезновения искусства эпохи охотников на оленя послужила, повидимому, перемена климата. После холодов наступил, вследствие еще не изученных нами геологических переворотов, период ливней и влажного зноя. Северный олень, для которого теперь климат Ленинграда слишком жарок, исчез или переселился в другие страны; пещеры, наводняемые ливнями, часто заливаемые реками, вышедшими из берегов, становятся необитаемыми; обширные равнины превращаются в болота. Разумеется, население Европы не погибло, но плотность его значительно уменьшилась, отчасти благодаря переселению, отчасти благодаря перемене климата. Первобытная культура времени северного оленя исчезла. Когда мы во Франции опять находим следы новой культуры, она вначале является в грубой и жалкой форме, говорящей нам о многих переворотах, следствием которых она явилась. И действительно, можно подумать, что это — вновь народившееся человечество; и если человечество четвертичной эпохи потратило целые тысячелетия для того, чтобы быть в состоянии создавать истинные шедевры, теперь пришлось ждать, по крайней мере тринадцать или четырнадцать веков, пока в Европе появились произведения искусства, действительно заслуживающие такого названия.

Первыми постройками современной нам эпохи (в геологическом смысле этого слова) являются остатки поселений, где находят главным образом кремневые орудия первобытной формы, называемые «резаками», а также осколки грубой посуды, украшенной нарезанными узорами. Это уже является успехом производства, так как художники эпохи северного оленя еще не знали гончарного искусства. Позже, приблизительно между 4000 и 3000 годами до н. э., на берегах озер Швейцарии и Франции возникают жилища, построенные на сваях, называемые «свайными постройками», которые служили убежищем и местом для работ. Культура свайных построек нам хорошо известна, так как в иле озер сохранились тысячи предметов обихода

и разных обломков. Мы находим там, наряду с посудой, топоры иногда изящных очертаний из обработанного камня, оружие, орудия, подвески; но среди них нет ни одного произведения искусства. В это же самое время, когда воздвигались свайные постройки, в других областях Европы, именно в Бретани, Севеннах, Англии, Дании, Швеции, люди начинали строить огромные могилы из неотесанных камней, называемые «дольменами», ставить обелиски, называемые «менгирами», располагать по кругу поставленные неотесанные камни, называемые «кромлехами», и, наконец, устанавливать огромные ряды камней, как, например, находящиеся в Карнаке. Доказательством того, что дольмены относятся к одной эпохе с самыми древними свайными постройками, служит то обстоятельство, что как под теми, так и под другими находят топоры из обработанного камня и почти совсем не находят металла.

Тот фазис истории и развития человечества, к которому мы пришли, замечателен двумя нововведениями первостепенной важности: приручением животных и культурой хлеба. В иле озер, где находились свайные постройки, были найдены обугленные колосья и кучи навоза; первобытная культура строителей дольменов была аналогична культуре обитателей свайных построек. Мы не станем входить здесь в подробности того, как человеку пришла идея приручить животных, сеять хлеб, ячмень, просо, лен; нам достаточно знать, что все эти колоссальные приобретения были сделаны до открытия металлов.

Люди продолжали возводить свайные постройки и дольмены и после того, как нашли золото и медь — первые из открытых ими металлов. Немного позже было открыто олово; счастливая случайность, натолкнувшая человека на мысль сплавлять олово и медь, дала ему новый металл — бронзу, которая оказала сильный толчок развитию материальной культуры.

Существуют свайные постройки бронзовой эпохи, где находят топоры, мечи, украшения из металла, указывающие уже на известное совершенство техники. Но в дольменах находили лишь мелкие, очень простые бронзовые вещицы, как, например, бусы, пуговицы и ножи; следовательно, можно предположить, что люди перестали хоронить мертвых в дольменах еще до того времени, когда они стали покидать свайные постройки (за 1000 лет до н. э.).

Полное отсутствие в эту эпоху истинных произведений искусства вызывает у археологов недоумение. За исключением нескольких жалких фигурок из глины и нескольких менгиров с грубой скульптурой, напоминающей человеческую фигуру, нет ни одного изображения животного или человека. Зато геометрический орнамент достиг очень высокой степени развития. На островке Гаврини на берегу Морбигана возвышается огромная земляная насыпь, называемая курганом. Внутри кургана находится дольмен, к которому ведет длинный ход, окаймленный огромными глыбами гранита. Эти глыбы покрыты своеобразными, сделанными при помощи кремневых орудий рисунками, на которые исполнители должны были потратить бесконечно много времени и труда. Между рисунками есть изображения нескольких топоров, но нет ничего напоминающего изображение какого-нибудь живого су-

щества. В Ирландии возле Дублина найден аналогичный памятник в Нью-Грэндже, стены которого покрыты рисунками, похожими на рисунки из Гаврини и, быть может, более древними. В Дании, Швеции, Испании, Португалии, везде, где находятся большие дольмены, замечается полное отсутствие изображений животных и людей.

Искусство бронзового века проявляется в изящной форме утвари, копий, мечей, кинжалов, браслетов, ваз и т. д., а также в чисто геометрическом орнаменте, украшающем эти предметы. Они представляют собой зубцы, треугольники, зигзаги, четырехугольники, пояса, покрытые точками, концентрические круги, тысячи иногда очень замысловатых комбинаций, которые свидетельствуют о декоративном вкусе тогдашних горшечников и мастеров бронзовых изделий. Но в них всегда и исключительно преобладает геометрический орнамент, и можно подумать даже, что какой-нибудь религиозный закон, боязнь чудодейственной злой силы запрещал воспроизводить людей и животных. Так же точно, за немногими незначительными исключениями, обстоит дело во всей древней Европе в течение долгих веков, даже после изобретения железных орудий и оружия. Самое большее, что было достигнуто галлами, это то, что они перед завоеванием Галлии Цезарем (около 50 г. до н. э.), сделали несколько бронзовых фигурок, изображающих животных, и вычеканили на своих монетах несколько более или менее бесформенных лиц; для того чтобы в Галлии вновь появилось пластическое искусство, необходимо было, чтобы галлы, прекрасные мастера по металлу и эмали, поступили в обучение к римским художникам, которые, в свою очередь, были учениками греческих мастеров. Великобритания и нынешняя Германия своим запоздалым знакомством с фигурными памятниками также обязаны римскому завоеванию и римской торговле; в Швеции и Дании это искусство появилось лишь в эпоху падения Римской империи; но в то же время в этих странах продолжали производить металлическое оружие, украшения и сосуды, отличающиеся необычайным разнообразием геометрического орнамента. Все это можно уже назвать искусством, потому что оно является роскошью и игрой; но искусство это еще не полно, так как в нем совершенно отсутствует подражание живой натуре.

Дольмены и менгиры можно считать зачатками архитектуры, но архитектуры, едва заслуживающей этого названия, так как украшения в них чрезвычайно редки, а единственное свойство элементов их — это массивная прочность. Единственным памятником, намекающим до некоторой степени на искусство, можно считать находящийся в Англии «Стонгендж», круг дольменов, из которых каждый состоит из двух массивных камней, на которые положен третий; но камни там уже отесаны, и «Стонгендж», повидимому, нельзя отнести к эпохе более ранней, чем бронзовый век. После бронзового века в Западной Европе из камня строились только крепости; жилища и даже храмы были сделаны из дерева. И опять-таки все то же римское завоевание принесло в Галлию основы и первые образчики архитектуры.

Таким образом гений искусства, процветавший во Франции за несколько тысяч лет до нашей эры, померк, и в течение по крайней мере

2 Зак. 603. — История искусств.

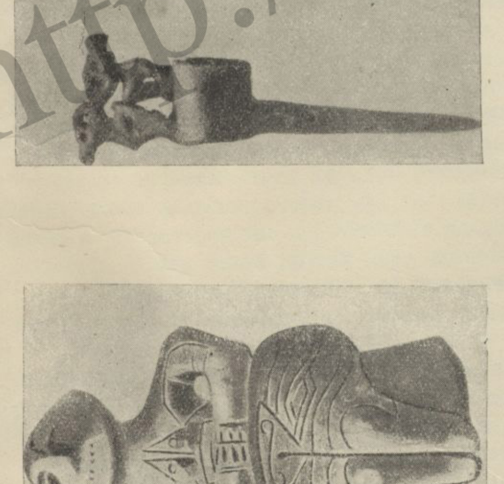
четырнадцати веков ведущее место принадлежало декоративному искусству, которому запрещалось воспроизводить жизнь.

К счастью, в восточном бассейне Средиземного моря дело обстояло совершенно иначе. В Египте и на берегу Азии были найдены каменные топоры, аналогичные найденным в Сент-Ашёле; но до сих пор ничто не дает нам права сказать, что искусство развилось там в четвертичную эпоху, и мы не нашли там ничего похожего на чудесные рисунки охотников на северных оленей. Наоборот, неолитическая эпоха в Египте отличалась быстрым и сильным культурным ростом. Эта эпоха еще мало исследована в Вавилоне; но благодаря последним раскопкам в Египте, сделанным Морганом, Амелино, Флиндерсом Петри, мы знаем, что в этой стране до открытия бронзы и железа делались целыми тысячами вазы, украшенные живописью, большие кремневые ножи изумительной работы, предметы роскоши и украшения из клыков гиппопотама и из сланца, вазы из твердого камня. Египет до эпохи фараонов, совпадающей с веком бронзы, не знал еще архитектуры, но обладал декоративным искусством, которое достигло большой степени развития и отваживалось воспроизводить в живописи, терракоте, кости, сланце людей, животных и даже растения. Правда, попытки эти очень грубы и нарисованные или нацарапанные человечки египтян каменного века похожи на рисунки дикарей; но первобытные обитатели Египта несравненно более искусны, чем их западные современники, и область искусства не ограничивалась для них одним геометрическим орнаментом.

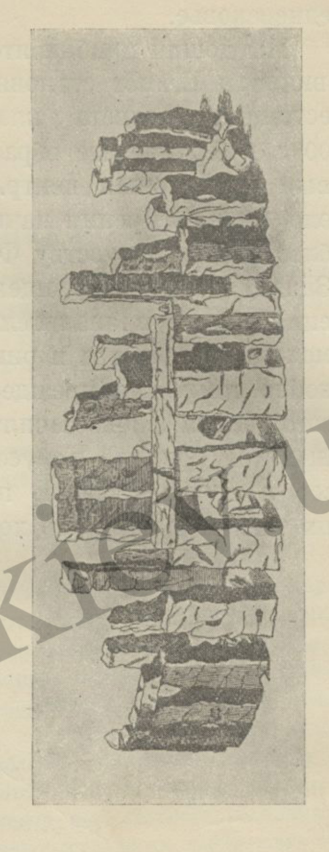
В Каирском музее находится кремневый нож, украшенный золотой выгравированной пластинкой. Золото в самородном виде было уже известно в каменный век; очень возможно, что именно этот металл навел на мысль о поисках и обработке других металлов. Характер изображения животных, змей, львов, антилоп совершенно не похож на преобладавший в эпоху фараонов, но его уже можно назвать «стилем», благодаря его исканиям характера и жизни. Впрочем этот нож представляет собой нечто совершенно исключительное.

Чтобы получить представление о первобытном египетском искусстве, надо посмотреть на живопись, покрывающую вазы, найденные в большом количестве в некрополях Абидоса и Нагада в Верхнем Египте. Некоторые из них украшены изображениями страусов и нильских лодок с флагами на корме и на носу; на них нарисованы также человеческие фигуры с жестами обожания или страдания. Мы находим изображение как будто покрытых татуировкой людей в таких же позах и в терракотовых фигурках Нагада. В том же некрополе найдены фигурки из кости и шифера, которые следует отнести приблизительно к 4500 г. до н. э.

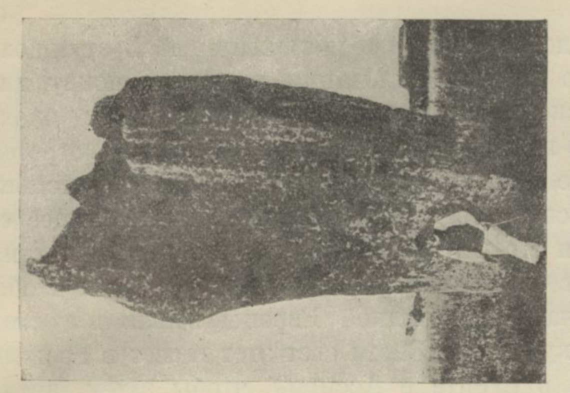
В глубоких слоях Трои, раскопки которой были сделаны Шлиманом, а также в древних могилах Архипелага были найдены вазы и примитивные фигурки, которые можно сравнить с египетскими, хотя они не являются подражанием им. И там каменный век дал в искусстве, кроме чисто декоративного стиля, и другие элементы. Зато в восточном бассейне Средиземного моря в бронзовый век чисто геометрический декоративный стиль не достиг такого развития, как в Западной и Северной Европе.



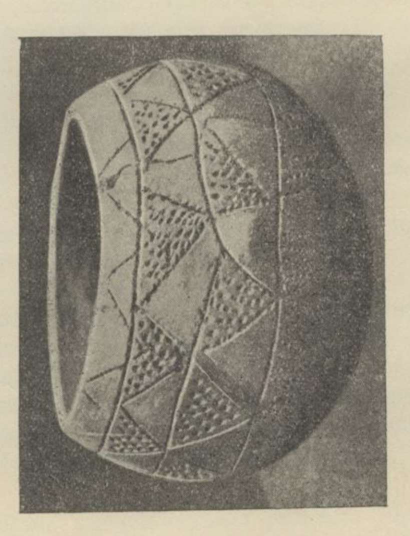
9. Женская статуэтка. Глина. Татарджик. Болгария.



10. Бронзовая утварь. Ножи. Минусинск.



11. Менгир. Пенмарш. Бретань.



12. Сосуд. Глина. Гальберштадт.

13. Кромлех. Реконструкция.

Точно так же позднее искусство мусульманское, которому воспрещено изображение человеческой фигуры, в орнаментации далеко опередило западное средневековье.

Мы дошли приблизительно до 4000 года перед нашей эрой. В эту эпоху Вавилон и Египет становятся во главе цивилизации и готовят почву для блестящего расцвета классического искусства. Приблизительно около 2500 г. в Архипелаге образуется и развивается с поразительной быстротой новый культурный центр. После некоторого промежутка, приблизительно около 1000 г., Греция начинает свое победоносное шествие, приводящее ее к блестящему искусству Фидия и Праксителя. Для того чтобы вся Италия и Западная Европа увидели свет этого искусства, необходимо было, чтобы Греция вместе с значительной частью Западной Европы вошла в состав римского государства и римской культуры. Затем свет этот гаснет в Греции, подобно тому, как прежде погас в Египте и Ассирии, чтобы затем, после нового упадка, вновь засиять в Западной Европе, которая после 1000 г. н. э. становится родиной искусства и остается ею и до сих пор. Этот краткий обзор я делаю с целью показать, как я предполагаю разделить предме моих чтений и наметить ход его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

к первой и второй лекциям

Общее определение искусства у Рейнака отличается двойственностью, отчасти напоминающей позиции Л. Толстого. Признавая происхождение «из нужды» предметов быта, он противопоставляет им искусство как «роскошь» и «игру». «Свобода» и «бескорыстие», выдвигаемые в качестве характерных черт искусства Рейнаком, заимствованы им у идеалистической философии XVIII—XIX веков. Понимание искусства, которое игнорирует установленное марксизмом идеологическое значение искусства как категории жизнепонимания и жизнестроения, конечно неприемлемо. Следует признать, что все же Рейнак был одним из первых буржуазных ученых, увидевших в искусстве общественное явление. Более того, впоследствии он даже был склонен особенно подчеркивать первобытно-утилитарный характер искусства каменного века, тем самым показывая неразрывное единство материального и художественного производства [1].

Параллель искусства первобытных времен с искусством современных нам народностей Африки, Австралии, Южной Америки, постоянно встречаемая у всех буржуазных специалистов, может быть принята только с оговорками, поскольку она на основании формальных элементов сходства игнорирует основную разницу строя дородовой коммуны, «первобытного стада» (Ленин) и родовой — племенной первичной организации общества с зачатками классов. В общем следует подчеркнуть, что искусство зарождается в доклассовом обществе, связано с охотничьим хищническим способом добывания пищи и носит утилитарный характер своеобразного подспорья при охоте. Ученые Запада обычно преуменьшают значение другого, чисто познавательного элемента первобытного реализма; следует заметить, что указание Рейнака на то, что первобытный художник изображает только съедобных животных, неточно: изображения хищников сохранились в достаточном числе. Изображая животных, художник первобытных времен, без сомнения, также «практикуется», изучает их повадки, нанося удары изображенным животным (сохранилась глиняная статуя медведя со следами ударов дротика в пещере Монтеспан на юге Франции). Изображая бизона со знаками стрел на нем, первобытный художник «заклинает» будущую добычу своей охоты и одновременно как бы «репетирует» последнюю. Эти черты, конечно, относятся к «утилитарности» первобытного искусства. Но ею первоначальный реализм не исчерпывается. В нем много других черт, которые должны быть объяснены чисто «познавательными» интересами художника по отношению к природе (окраска зверей, внимательное изображение их отдельных случайных движений и т. п.).

Современными учеными, начиная от Пиетта (следует упомянуть имена Дешелетта, Обермайра, Мортилье, Картальяка, Брейля, Гернеса, Кюна, Сидова), указывается весьма различное время четвертичной эпохи, на которую падает возникновение искусства, некоторые ученые датируют палеолит эпохой за 50 тыс. лет до начала нашей эры. «Нижний» палеолит, древнейший каменный век, распределяется обычно на три периода, именуемые по местам находок в гротах Франции (Шелль, Сент-Ашёль, Мустье). Искусство, изучаемое нами как «палеолитическое», относится уже к «верхнему» палеолиту, в нем налицо три стадии (первая представлена находками в Ориньяке и Солютре, вторая, являющаяся качественно наиболее высоко стоящей, — в гроте Мадлен, третья — в Мас Д'Азиль). Совре-

[1] По меньшей мере для определенной и весьма важной ступени развития общества.

менная наука считает, что все виды изобразительных искусств возникают и сущест. одновременно, — скульптура в виде лепки из глины (находки Бегуэна и Кастере); ре рельеф или процарапанный на камне или на кости рисунок; наконец, наиболее пора. щая нас своим реализмом — живопись испанских и французских пещер. Последняя полнялась обычно черной и красной красками (сажей и охрой) на стенах пещер с испо зованием неровностей камня, придававших рельеф изображению; есть изображения на пот ках и на полу пещер. Рейнак прав, отмечая, что изображения, как правило, помещали в трудно доступных, удаленных местах подземных жилищ человека (в гроте Нио н расстоянии 500 *м* от входа). Каких-либо «кистей» первобытный художник не знал, краск. и сажа наносились на каменную поверхность рукой.

Можно добавить несколько замечаний по отдельным пунктам. Так, рядом с правильно отмеченными Рейнаком элементами мгновенных движений, изображаемых первобытным художником, в жилище палеолита имеется также и условно изображенный так называемый «летящий галоп», анализируемый Рейнаком в последней главе его книги.

Подчеркивая связь религии и искусства, Рейнак остается в значительной мере в плену старой идеологии; следует признать, что искусство зародилось раньше религии и что элементы первобытного охотничьего колдовства, отражаемого в художественной деятельности первобытного человека, имеют весьма мало общего с религией, возникающей в связи с зарождением классов.

Рейнак почти ничего не говорит о древнейших изображениях человека: в настоящее время их известно довольно много (рельеф женщины из Лосселя в Берлине, женские статуэтки из Брассампуи, Вильмерсдорфа, из Костенок и из-под Иркутска в СССР). Эти изображения относятся уже к концу палеолита, когда первобытный охотничий реализм начинает схематизироваться. Рейнаку чуждо условное и по существу спорное противоположение искусств «физиопластического» и «идеопластического» (Ферворн) или искусства «сенсорного» и «имагинативного» (Кюн)[1]. Противопоставление «охотничьего» реализма «земледельческому» идеализму (Гаузенштейн) также должно быть признано механистичным. Ряд ученых (Ферворн, фон-дер-Штейнен) указали на важное для нас изобразительное значение первобытного орнамента, остающегося понятной художнику схемой, показывающей условно «часть» вместо «целого». В схематизации первобытного, исключительно конкретного («предметного») искусства играет свою роль потребность в более развитой связи людей между собой. Тематически сцены, изображаемые художниками позднейшего палеолита и раннего неолита, гораздо сложнее более ранних. В них можно отметить зарождение принципа изображения событий, откуда через так называемую «пиктографию» (изобразительное письмо) впоследствии зародится письменность.

Все искусство палеолита и неолита относится к доклассовой стадии развития общества. Вместе с тем процессы схематизации идут параллельно с процессами разделения труда и намечающегося зарождения классов. Правильную ориентировку во всех этих процессах учащийся получит в бессмертном труде Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства».

---

[1] М. Ферворн выдвинул в своей книге «Речи и статьи» (русский перевод 1910 г.) положение, что искусство палеолита является в принципе диаметрально противоположным искусству неолита. Первое названо им «физиопластическим», т. е. отображающим природу, второе — «идеопластическим», т. е. отображающим отвлеченные представления. Деление является методологически порочным, ибо нельзя механистически «отображать» природу без участия в этом процессе наших идей и нельзя также оторвать полностью «представления» от природы. Г. Кюн в книге «Искусство первобытных народов» (русский перевод 1933 г.) высказывает близкие мысли. Искусство палеолита для него является «сенсорным», т. е. основанным на восприятиях наших органов чувств, искусство неолита — «имагинативным», т. е. основанным на деятельности «воображения», якобы совершенно свободного от чувственного восприятия мира. Эта концепция вновь должна быть осуждена как идеалистическая, разрывающая диалектическую целостность наших процессов сознания.

Третья лекция

ЕГИПЕТ, ХАЛДЕЯ, ИРАН

Искусство исторического Египта, Египта фараонов, начинается примерно за 4000 лет до н. э. К периоду между 4000 и 3000 гг. относится расцвет Древнего царства; приблизительно от 3000 до 2000 г. продолжалось Среднее царство, которое было разрушено вторжением пастушеского племени гиксов; от 1600 до 1100 г. продолжалось Новое царство. Затем наступает долгий период упадка, лишь один раз нарушенный между 720 и 525 гг. блестящим возрождением при фараонах, ведущих свое происхождение из Саиса (саисский период). В 525 г. Египет был завоеван персами, в 332 г. — Александром Македонским, затем римлянами, арабами, турками, французами и англичанами. После 525 г. до н. э. ему ни разу уже не удалось вернуть своей независимости, хотя в наше время он процветает не меньше, чем в дни своего былого величия.

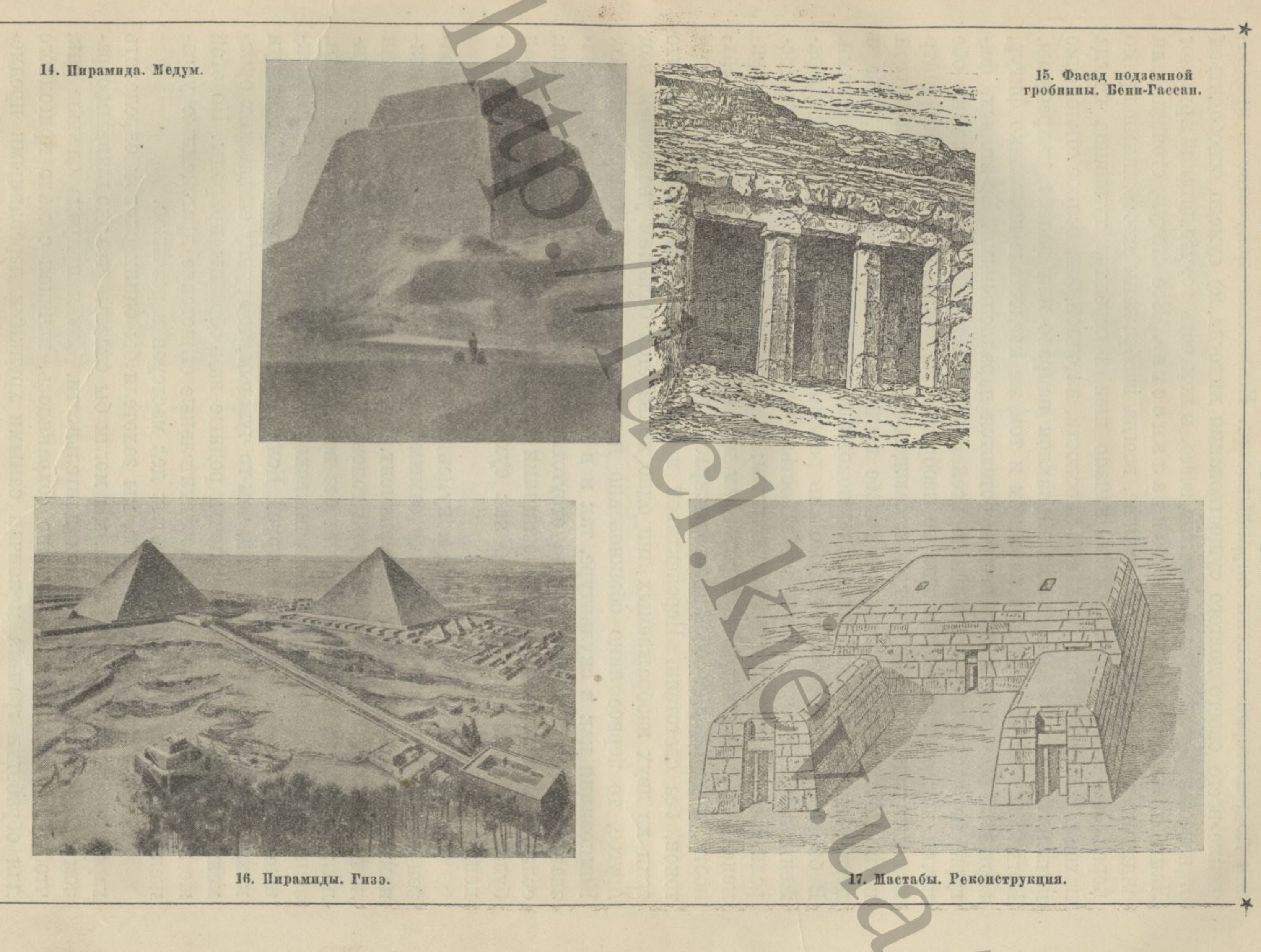
История египетского искусства, которую можно проследить по памятникам на протяжении более чем сорока столетий, отличается некоторыми неизменными характерными чертами: с одной стороны, совершенством техники, которую до сих пор не удалось превзойти, с другой стороны, — полным бессилием освободиться от архаических условностей и достигнуть свободы в изображении красоты.

Египтяне были первым народом, который строил большие каменные здания с обширными залами, поддерживаемыми колоннами и освещенными сверху боковым светом. Такова зала Карнакского храма в Фивах, поддерживаемая 134 колоннами, из которых некоторые достигают высоты 21 *м* (Новое царство). В Египте были храмы несравненно более внушительные, чем афинский Парфенон; но эти тяжелые здания производят впечатление только своей массивностью; они украшены без чувства меры, а иногда безвкусно. Самый резкий недостаток египетских храмов состоит в несоразмерной их длине сравнительно с высотой и в том, что с наружной стороны в нем видна слишком сплошная масса стен и мало окон. В этом отношении

египетский храм и готическая церковь представляют полную противоположность: в первом слишком много сплошной массы, во второй слишком много просветов. Искусство Греции и Ренессанса сумело найти золотую середину.

Один греческий историк начала нашей эры, Диодор, замечает, что египтяне смотрели на свои дома, как на временные жилища, а на могилы, как на жилища вечные. Это очень справедливое замечание, так как египетское искусство известно нам по своим могилам: или по громадным каменным и кирпичным пирамидам, предназначенным для царей, или по гробницам, построенным на поверхности земли, и склепам, высеченным в скалах. Могилы богатых украшены внутри лепкой, живописью и барельефами; это настоящие храмы, и божество их — усопший. Египет оставил нам в наследие тысячи статуй из камня, бронзы, глины, начиная со статуй колоссальных размеров, вроде сфинкса, который находится возле больших пирамид или статуй царей в Абу Симбеле высотой в 20 *м*, и кончая маленькими фигурками, наполняющими витрины наших музеев. Они представляют собой богов и богинь, часто изображенных, согласно египетской мифологии, с головами животных; мужчин, женщин и детей, отдельно или группами; реальных и фантастических животных. Барельефы и живопись дают еще большее разнообразие мотивов; большинство из них изображает победы фараонов, бесконечные религиозные обряды, сцены обыденной жизни или странствие души в стране мертвых. Очень часто фоном этих изображений служит пейзаж; но так как египтяне не знали перспективы, то их виды деревень и садов изображены на плоскости, вроде географических карт, без перспективных сокращений и различия планов.

При беглом осмотре музея египетского искусства мы получаем впечатление, что все лица похожи одно на другое, и удивляемся, как могло искусство народа оставаться столь однообразным в течение стольких столетий. Но при более внимательном изучении начинают выступать особенности, которых раньше мы не замечали. Фигуры древнего царства более коренасты, и в них чувствуется больше непосредственного подражания природе. Находящаяся в Лувре статуя сидящего писца, сделанная из известняка и окрашенная в красный цвет, могла бы быть истинным шедевром, если бы художник, искусный в изображении человеческой фигуры, сумел придать энергичной голове выражение внутренней жизни. Уже в Среднем царстве фигуры удлиняются, очертания становятся более мягкими, в искусстве появляется изящество, которое хотя и бывает порой очаровательным, но чаще остается банальным и поверхностным. Тенденции эти еще ярче выражены в период Нового царства — период египетского академизма, отличительными чертами которого была изумительная техническая ловкость, служившая условному и бесхарактерному стилю. В саисскую эпоху традиции Древнего царства вновь одерживают верх благодаря политической реакции против чужеземного влияния. В египетском искусстве начинают появляться шедевры вроде базальтовой головы, находящейся в Лувре, которую по удивительному реализму можно поставить наряду с лучшими фламандскими портретами XV века, например, с «Человеком с гвоздикой» или «Каноником ван де-Пеле» ван-Эйка.



14. Пирамида. Медум.

15. Фасад подземной гробницы. Бени-Гассан.

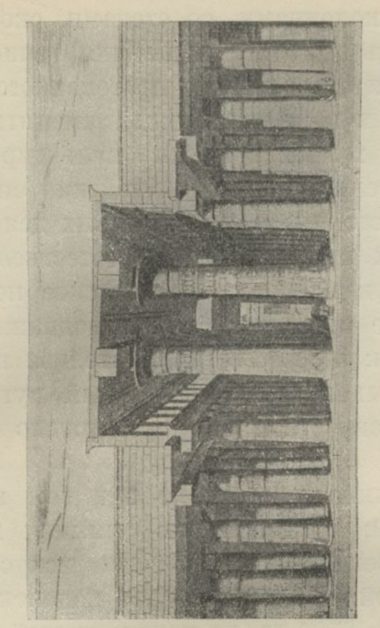
16. Пирамиды. Гизэ.

17. Мастабы. Реконструкция.

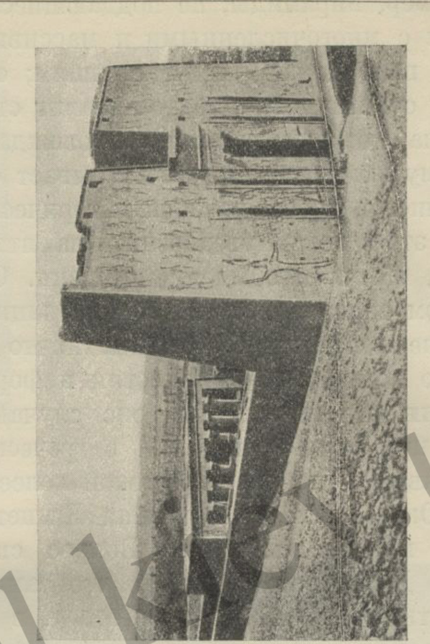
Все же получаемое зрителем первое впечатление скучного однообразия до некоторой степени оправдывается. Египетское искусство в продолжение всего своего долгого существования никогда не сумело освободиться от известных условностей. Прежде всего, в нем есть то, что датский археолог Ланге назвал «законом фронтальности». Все статуи, стоящие или сидящие, идущие или неподвижные, всегда изображены смотрящими прямо перед собою; верхушка головы, начало шеи и середина туловища всегда находятся в одной вертикальной плоскости, на одной оси; всякое отклонение позвоночного столба, т. е. всякий наклон направо или налево, запрещены. Когда бывают изображены на одном и том же пьедестале несколько фигур, вертикальные оси их тел всегда остаются параллельными. Во-вторых, фигуры неподвижные или идущие всей своей тяжестью опираются на обе пятки ног; египтянин никогда не изображал человека, переносящего центр тяжести только на одну ногу и касающегося почвы только кончиком другой ноги. Почти всегда люди при ходьбе выдвигают левую ногу; женщины и дети обыкновенно изображены в спокойной позе и со сдвинутыми ногами. В барельефах и живописи, за очень редкими исключениями, лица изображены в профиль, но с той особенностью, что глаза и плечи показаны спереди. Все это кажется маловероятным; но это еще не все. Живопись, примененная ли к статуям или рельефам или исполненная на плоской поверхности, представляет собой просто раскраску, без всяких оттенков и смешения тонов, без светотени. Перспективой пренебрегают до такой степени, что если из двух изображаемых лиц одно пользуется бо́льшим уважением, чем другое, то первое лицо обыкновенно делается размером больше второго. Композиция как в скульптуре, так и в живописи не заслуживает этого названия, ибо в ней совершенно отсутствует идея красивого расположения; если мы сопоставим ее с композициями греческого искусства, то египетская будет относиться к греческой, как сухая хроника к историческому сочинению.

Если оставить в стороне монументальную архитектуру, высший образец которой дал нам Египет, то самым ценным даром, сделанным египтянами искусству, является их орнамент. Из всех скульптурных типов один лишь сфинкс, лев с человеческой головой, воспроизводится на тысячи ладов; но мы присвоили себе почти без всяких изменений мотивы орнамента, заимствованные египтянами из нильской флоры, именно их два излюбленные растения — лотос и папирус. Если египетские барельефы и статуи кажутся нам, на первый взгляд, чем-то чуждым, то группу египетских орнаментов мы приветствуем как почти родные нам образцы природы. По этой же причине и в наше время восхитительные египетские драгоценные украшения вдохновляют наших золотых дел мастеров и резчиков.

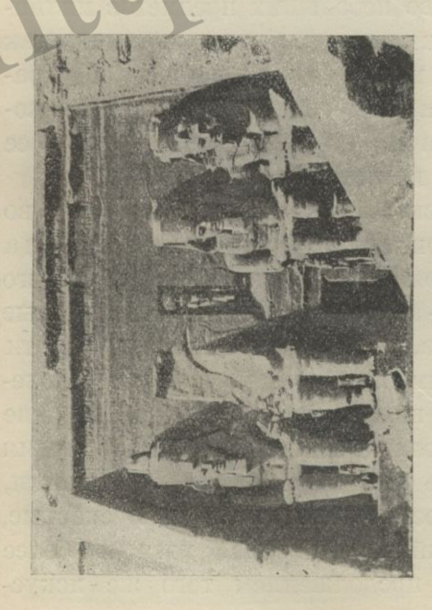
Если, резюмируя сказанное, мы захотели бы одним словом определить характер египетского искусства, мы могли бы сказать, что оно главным образом отвечает идее прочности и длительности. Самая природа сделала так, чтобы все в этой стране прочно сохранялось, начиная с мало пригодного для обработки гранита и кончая самыми хрупкими деревянными предметами и материей, которая не портится благодаря сухости климата. Но и сам



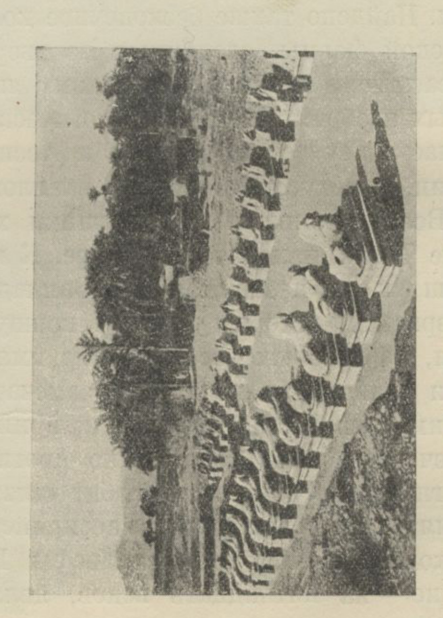
19. Гипостиль. Реконструкция.



21. Храм Гора. Эдфу.



18. Фасад пещерного храма. Абу-Симбел.



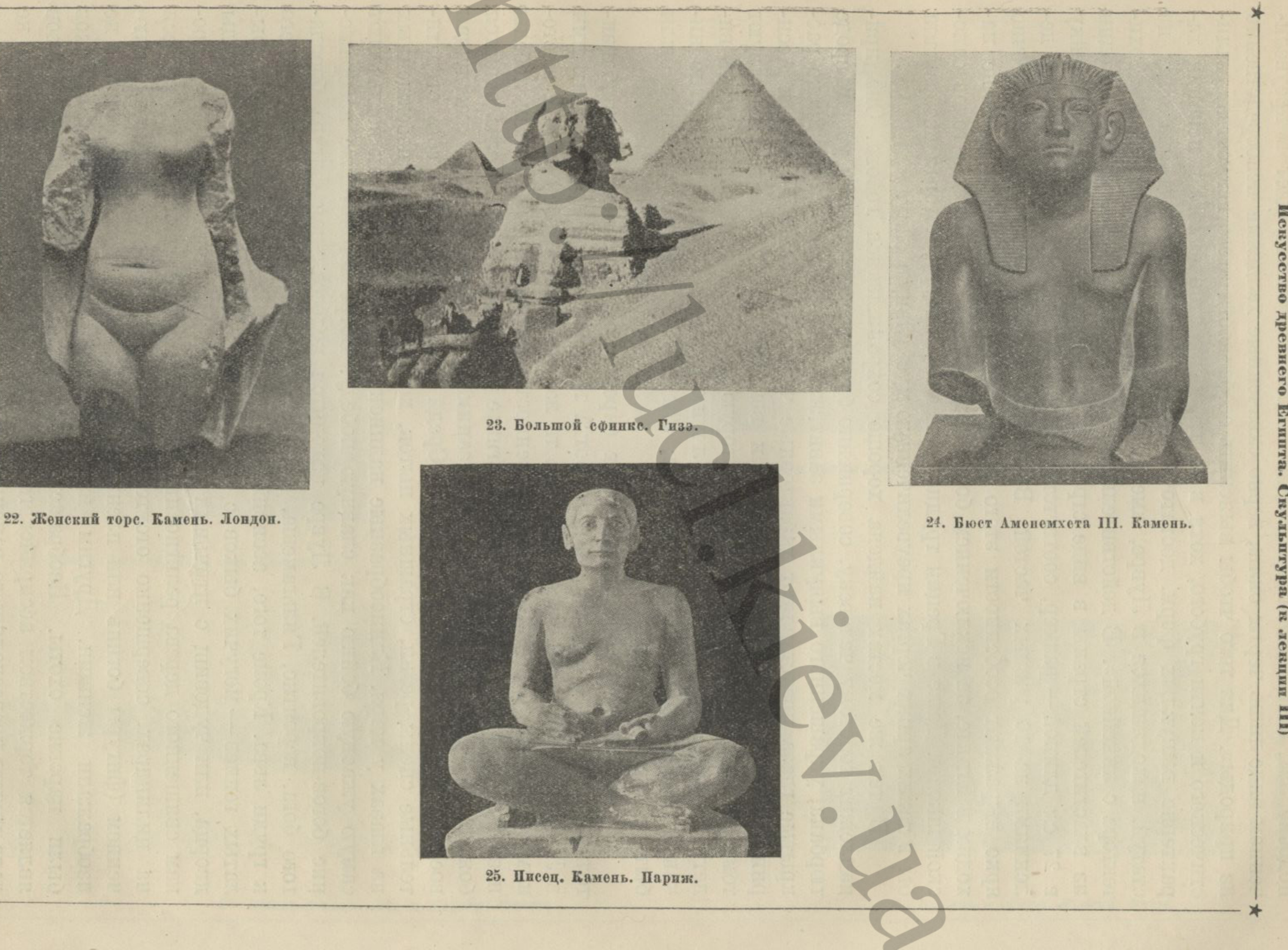
20. Аллея сфинксов. Карнак.

египтянин весь охвачен идеей прочности. Он строит гигантские могилы, как, например, пирамиды, не поддающиеся разрушительному влиянию времени; храмы с многочисленными и массивными колоннами, со стенами, скошенными подобно земляным насыпям; он бальзамирует трупы для вечности; рядом с ними в могилах он ставит статуи и статуэтки из драгоценного материала, которые должны сопровождать их и в случае нужды заменить их, если мумия исчезнет; он покрывает стены храмов и могил скульптурой и живописью, изображающей исторические, религиозные и житейские сцены, и все это с целью увековечить память об истории богов, о великих деяниях царей, обычаях обыденной жизни. С этой идеей прочности естественным образом связано уважение к традициям и к прошлому. Египетское искусство не неподвижно, так как ничто живое не может быть неподвижным; но оно подчинено условностям и формулам; лишь иногда, благодаря вдохновению отдельных лиц, оно случайно выходило на свободный путь; и даже при соприкосновении с греческим искусством оно продолжало итти раз навсегда намеченной узкой колеей.

Оказал ли первобытный Египет влияние на Халдею или сам находился под ее влиянием? Вопрос спорный; возможно что влияния и не было. Достоверно лишь то, что самые древние произведения искусства, открытые Сарзеком после 1877 г. в Южной Халдее в Телло недалеко от Бассоры и относимые к эпохе между 4000 и 2500 гг. до начала нашей эры, не носят никаких черт, свойственных египетскому искусству, но в зародыше имеют уже все достоинства и недостатки ассирийского искусства.

До сих пор искусство долины Тигра и Евфрата известно нам по двум группам памятников: по очень древним памятникам, найденным в Телло, и по памятникам Ниневии, столицы ассирийских царей, относящимся к VIII и VII векам до н. э. Первые называются вавилонскими или халдейскими. Найдено также бесконечное количество небольших предметов цилиндрической формы, сделанных из твердого камня, покрытых знаками (так называемые цилиндрические печати или цилиндры) и украшенных изображениями мифологических или религиозных сцен; они знакомят нас с искусством Халдеи и Ассирии на протяжении всех периодов ее истории, с искусством времен вавилонских и ниневийских царей.

Все более важные памятники халдейского искусства, найденные во дворце Телло, находятся в Лувре. К ним принадлежит знаменитая Стела Коршунов, изображающая Эаннаду, царя Ширпурлы, торжествующего над врагами, которых терзают коршуны, — а также большие базальтовые статуи, из которых восемь носят имя Гудеа, властителя Ширпурлы. Эти статуи отличаются не только замечательным мастерством, шутя преодолевающим технические трудности; в них мы видим своеобразное понимание человеческого тела, совершенно противоположное египетскому. В то время как египетское искусство, любит сглаживать детали, смягчать выпуклости, удлинять фигуры, искусство ассирийское предпочитает крепкие, коренастые, широкоплечие фигуры. Барельефы Ниневийского дворца, хотя и более поздние — на пятнадцать веков, являются продолжением того же искусства. «Ассирийская мускулатура, — говорит Гёзэ, — резко расчлененная на-



22. Женский торс. Камень. Лондон.

23. Большой сфинкс. Гизэ.

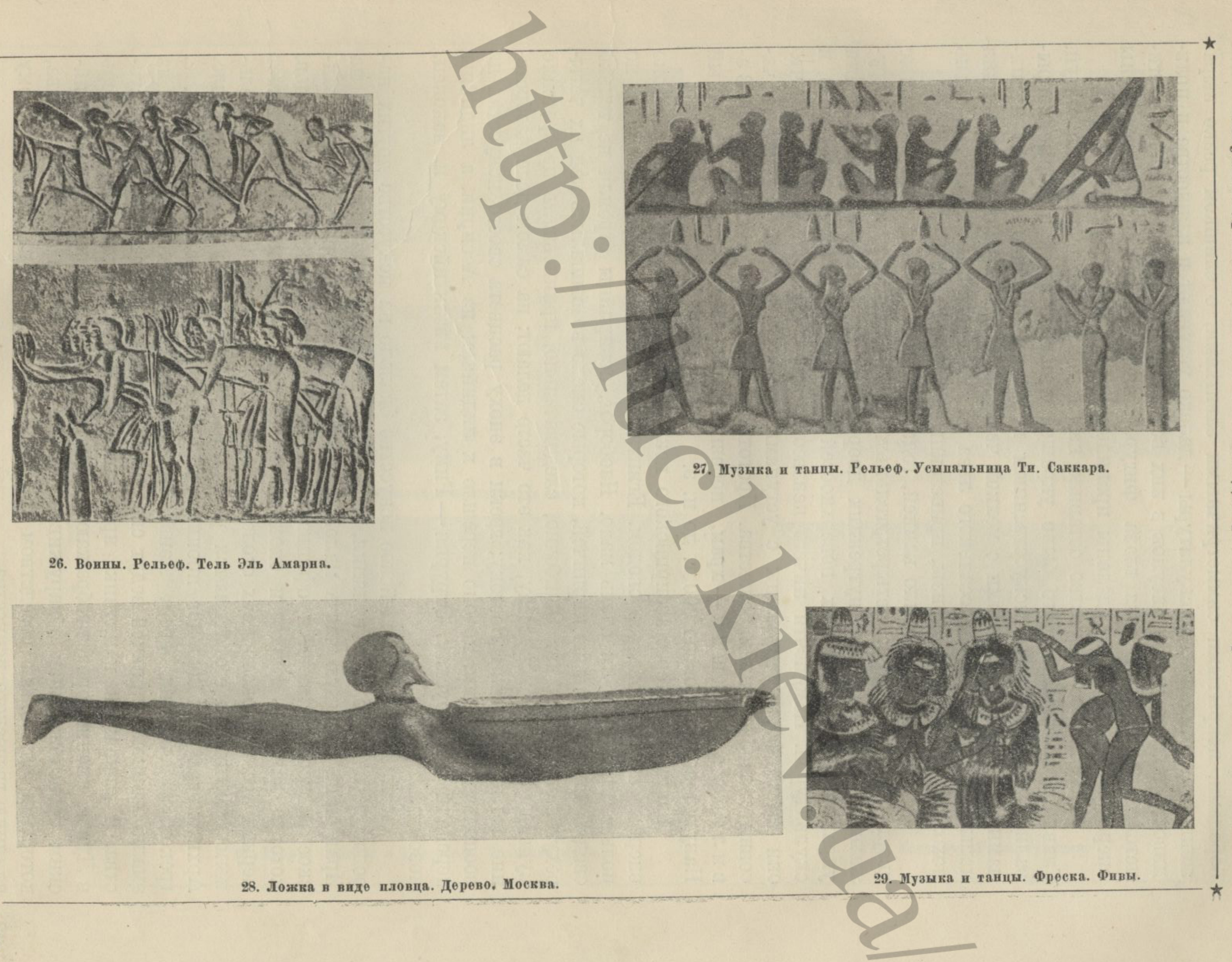
24. Бюст Аменемхета III. Камень.

25. Писец. Камень. Париж.

подобие лат, обыкновенно высеченная в мягком камне, дает в преувеличенном виде лишь черты силы, верно схваченные халдеями непосредственно из природы». Для того чтобы выяснить особенности этого искусства, реалистического и почти грубого, хотя в то же время утонченного в искании характерно выпуклых форм, достаточно внимательно взглянуть на одну из статуй, находящихся в Лувре, именно на статую так называемого «Архитектора с линейкой». В действительности изображен не архитектор, но один из властителей страны в виде строителя; он держит на коленях линейку в 27 *см* длиной — размер, соответствующий вавилонской мере длины, с делениями на 16 равных частей. Выпуклые формы рук и ног достаточно ярко выражают особенности этого искусства; ничего подобного мы не находим в Египте, за исключением более поздних — на 2000 лет — голов саисской школы. Даже в Греции трудно найти скульптуру, которая изображала бы в таких ярких чертах преувеличенную мускульную силу.

В тех же местах найдена хорошо сохранившаяся голова. Она принадлежит толстому человеку, совершенно бритому, с головным убором вроде тюрбана, украшенного выпуклыми завитками. Широкие брови, широко раскрытые глаза представляют характерные черты искусства Халдеи и Ассирии. Четырехугольная форма лица и выдающиеся скулы соответствуют тому же идеалу физической силы, которую мы уже имели возможность видеть в статуе «Архитектора с линейкой». В лице незаметно никакого благодушия, ни тени улыбки; эти обитатели Телло должны были быть опасными соседями.

В огромной серии алебастровых барельефов, относящихся приблизительно к 800—600 гг., найденных Боттà и Лэйардом и привезенных ими в Лувр и Британский музей, заметна та же любовь к грубой силе и жестоким зрелищам. Они украшали внутренность дворцов и изображали победы и забавы царей. В то время как в Египте на первом плане всегда остается божество, в Ассирии главное место занимает царская власть, жаждущая военной славы, кровавых подвигов. Среди этих изображений есть отвратительные сцены резни, страшных пыток, которым подвергают побежденных на глазах у царя. Клинообразные надписи на этих барельефах восхваляют самую ужасную бойню как славную победу. Встречается также изображение богов-покровителей. В Лувре находится колоссальная фигура бородатого бога, вероятно, Гильгамеша, ассирийского Геркулеса, прижимающего к груди льва. Кроме того, ассирийские скульпторы делали изваяния крылатых гениев — могучих быков с человеческим лицом, охранявших входы дворца, или чудовищ с птичьими головами, исполняющих по обеим сторонам священного дерева религиозные обряды. Богини, часто появляющиеся на цилиндрах, совершенно отсутствуют в барельефах; за редким исключением (фигуры богинь или пленниц) ассирийские скульпторы совсем не изображали женщин. Другим излюбленным сюжетом этих художников были царские охоты. Изображение животных, лошадей, собак, львов является торжеством ассирийского искусства. Даже античная Греция не дала ничего превосходящего раненых льва и львицу, которых теперь можно видеть в Британском музее; изображения эти полны поразительного реа-



26. Воины. Рельеф. Тель Эль Амарна.

27. Музыка и танцы. Рельеф. Усыпальница Ти. Саккара.

28. Ложка в виде пловца. Дерево. Москва.

29. Музыка и танцы. Фреска. Фивы.

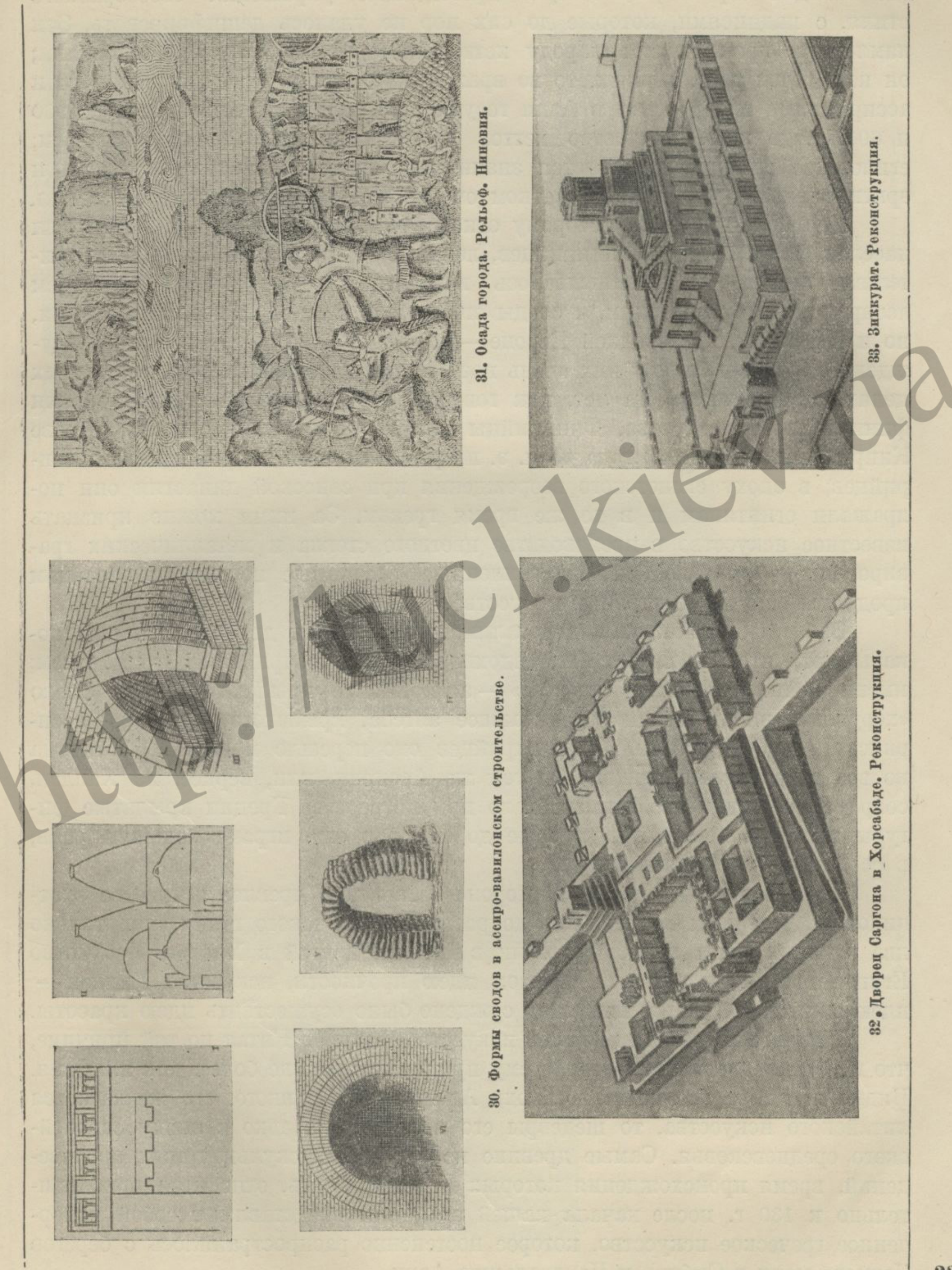
лизма. Люди — с их скуластыми и резкими лицами, четырехугольными бородами, покрытыми симметричными завитками, с слишком резко выраженной анатомией их мускулатуры — далеко уступают в изяществе и правдивости животным. Но рисунок в них все же более правильный, чем в египетских барельефах; хотя глаза фигур, стоящих в профиль, изображены спереди, но плечи уже сделаны правильно, сбоку.

Ассирийское искусство оставило нам в наследство очень мало статуй. Главным содержанием его было украшение поверхностей, которые покрывались раскрашенным искусственным мрамором, эмалированными кирпичами и бронзовыми листами с мелкой чеканкой. Одна немецкая экспедиция нашла в Вавилонии колоссального льва из эмалированных кирпичей, очень похожего на большие фризы, привезенные Дьелафуа из Суз в Лувр.

У ассирийцев не было камней, годных для постройки; свои обширные дворцы, состоящие из четырехугольных зал и длинных коридоров, окружающих целую серию внутренних дворов, они строили из кирпича. Для украшения этих больших поверхностей они пользовались живописью и скульптурой. Нам почти ничего неизвестно об их храмах, кроме того, что они имели форму пирамиды с уступами, наверху которой находилась часовня с изображением божества. Прототипом их служила знаменитая Вавилонская башня — храм, посвященный богу Бэлу, построенный Навуходоносором около 600 г. до н. э.

Главный интерес ассирийского искусства заключается в том, что оно впервые воспользовалось сводом. Египтянам свод хотя и был известен, но пользовались они им очень мало. Наоборот, ассирийцы строили не только своды, но и куполы из кирпичей, которые смело возвышались над их четырехугольными залами. Ошибочно, следовательно, приписывать изобретение купола римскому искусству, как это часто делают; на самом деле изобретение его принадлежит Востоку; греки в эпоху расцвета своего искусства не воспользовались им, но оно перешло к лидийцам из Ассирии, а лидийцы передали его этрускам, Этрурия — Риму, затем византийскому и, наконец, новому искусству.

Ассирийское и халдейское искусство оказало на искусство других народов гораздо больше влияния, чем египетское; оно распространилось на Иран и на бо́льшую часть малой Азии. Собственно говоря, древнее иранское искусство является официальным искусством династии Ахеменидов, которая началась Киром и окончилась Дарием Кодоманом; оно обнимает период времени около двух столетий (550—330 до н. э.). Самым значительным памятником его являются развалины дворцов в Сузах и Персеполе. Архитектура этих дворцов проникнута влиянием ионической Греции, т. е. греков, населявших берега Азии; орнаментировка, барельефы, фризы из эмалированных кирпичей ведут свое происхождение из ассирийского искусства. Главнейший памятник иранского искусства, находящийся теперь в Лувре, именно фриз, изображающий смуглых стрелков, наряду с ассирийским происхождением обнаруживает тонкость рисунка и простоту мотива, которыми он обязан соседством с Грецией или даже непосредственному влиянию греческого искусства.



31. Осада города. Рельеф. Ниневия.

33. Зиккурат. Реконструкция.

30. Формы сводов в ассиро-вавилонском строительстве.

32. Дворец Саргона в Хорсабаде. Реконструкция.

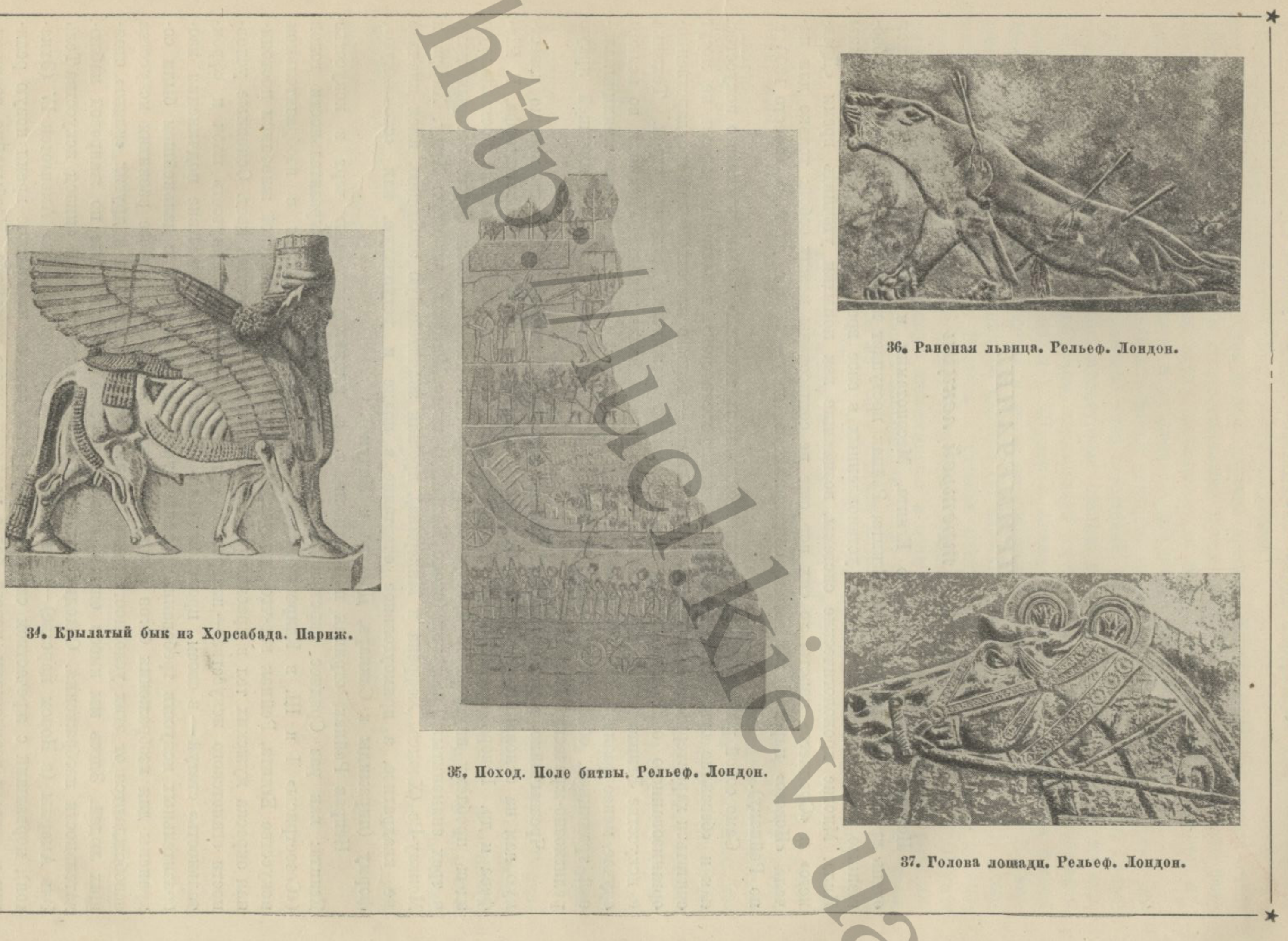
К северу от Сирии до самой Армении простирается обширная область, где находят барельефы, статуи, драгоценные украшения своеобразного стиля, с надписями, которые до сих пор не удалось дешифрировать. Эти памятники приписывают народу хеттов, который упоминается в библии; он находился то в мирных, то во враждебных отношениях с египтянами и ассирийцами и образовал в Азии государство, существовавшее между 1300 и 600 гг. до н. э. Искусство хеттов проникнуто ассирийским влиянием; египетское влияние чувствуется значительно менее. Оно лишено жизни и оригинальности и в нашем кратком очерке едва заслуживает упоминания.

Сирийский берег, к которому относится и соседний остров Кипр, был населен финикийцами. Финикийцев, ловких торговцев, хотели сделать учителями греков; им приписывалось искусство, созданное под влиянием ассирийским и египетским, и следы его думали видеть не только в Греции, но и в Италии, и в средней Европе — до самой Галлии. Но все это заблуждение. Существовало у них очень посредственное производство в торговых целях, но в течение ста лет, как говорят, еще никому не удалось найти финикийского искусства. Финикийцы как в Финикии, так и на острове Кипре были около 1000 года до н. э. посредственными подражателями ассирийцев; в эпоху египетского возрождения при саисской династии они подражали египтянам и в то же время грекам. За ними можно признать известное искусство в производстве цветного стекла и металлических гравированных чаш; но эти промышленные, созданные по чужим образцам продукты еще не составляют искусства.

Библейские описания иерусалимского храма и дворца Соломона показывают, что строители их вдохновлялись ассирийским искусством; именно — их украшали «херубы» — ассирийские крылатые быки. Слово «херувим», впоследствии обозначавшее ангела, крылатого ребенка, — ассирийского происхождения; от ассирийцев оно перешло к евреям, а оттуда во все современные языки. Из той же Ассирии, или, вернее, из Халдеи, современное искусство заимствовало при посредстве Греции крылатые фигуры людей и животных, которые до сих пор еще играют большую роль, в особенности в орнаментировке.

Итак, если мы оставим в стороне бесконечно древнее искусство охотников на северных оленей, мир до расцвета эллинского гения знал только два великих очага искусства: один в Египте, другой в Халдее. Искусство Египта выражало главным образом идею прочности, искусство Халдеи — идею силы; греческому искусству суждено было осуществить идею красоты.

Я ничего не говорю здесь об искусстве Индии и Китая по той причине, что глубокая древность, которая ему приписывается, не более, как иллюзия. Индия не знала искусства до эпохи Александра Великого, что же касается китайского искусства, то шедевры его появились только в эпоху европейского средневековья. Самые древние из китайских скульптурных произведений, время происхождения которых можно указать, относятся приблизительно к 130 г. после начала нашей эры; они представляют собой испорченное греческое искусство, которое постепенно распространилось с берегов Черного моря в Сибирь и Центральную Азию.



34. Крылатый бык из Хорсабада. Париж.

35. Поход. Поле битвы. Рельеф. Лондон.

36. Раненая львица. Рельеф. Лондон.

37. Голова лошади. Рельеф. Лондон.

ПРИМЕЧАНИЯ

к третьей лекции

История искусства древнего Египта, Месопотамии и Ирана излагается Рейнаком очень кратко. Касаясь древнего Египта, Рейнак поступает правильно, давая только обобщенные даты «Царств», периодов, установленных в свое время самими жителями долины Нила. Многие хронологические системы, возникшие как попытки уточнить время «Древнего» и «Среднего» царств, до сих пор еще не согласованы между собой; только для начала «Нового» царства мы имеем общепринятую дату — 1580 г. до н. э. (вместо 1600 г. по Рейнаку).

Само собой разумеется, что «непревзойденность техники» древнеегипетского искусства, как и «бессилие освободиться от архаических условностей», в настоящее время не могут считаться характерными чертами искусства Египта — первого известного нам государственно-организованного общества, не во всем полностью изжившего родовой строй. Техника в искусстве Египта не стоит в каком-либо отношении выше техники Греции и во всяком случае менее разнообразна; наличие же ряда условностей было для Египта принципиальной традицией, объясняемой всем укладом рабовладельческой деспотии, имевшей яркую религиозно-жреческую окраску.

Чрезвычайно коротко излагает Рейнак историю архитектуры Египта, хорошо известную нам на основании раскопок и специальных трудов Ф. Петри, Г. Штейндорфа, Г. Шефера и др. Говоря о египетских храмах, необходимо подчеркнуть впервые поставленную здесь проблему внутреннего пространства. Пирамиды, классическая форма которых дана в трех знаменитых Гизехских (около Каира, древнего Мемфиса) гигантах: Хуфу, Хафра и Менкау-Ре (Хеопса, Хефрена и Микерина), прошли значительную эволюцию, имея вначале не квадратное, а прямоугольное очертание в плане и уступчатую, или «сломанную», форму (пирамиды в Саккара, Дашуре и Медуме).

Неправ Рейнак, отрицая портретность, т. е. индивидуализацию черт в искусстве Египта; как раз Среднее царство дает ряд примечательных по выразительности голов («Сезострисы» I и III, в Каирском музее). Перечисляя условности в изобразительном искусстве Египта, Рейнак кое-что пропускает. Характерна в египетской живописи постоянная окраска мужских тел в краснокоричневый, женских — в желтый цвет. Основные условности египетского искусства — изображение лиц в профиль, развернутость плеч и «фронтальность» статуй — в своем происхождении объясняются как следствие подчинения изобразительных искусств требованиям архитектуры. Эти условности в дальнейшем были сохранены для изображения богов и знатных. Интересно, что в процессе развития искусства освобождаются от этих условностей изображения рабов, танцовщиц и других «низко» стоящих людей. Здесь мы имеем еще в древнем царстве замечательные по жанровой наблюдательности изображения. Обходит молчанием Рейнак значительный эпизод искусства Тель Эль Амарны (в Новом царстве) — центра, в котором фараон «еретик» Аменготеп IV (Эхнатон), порвавший с жречеством своей столицы Фив, основал на краткое время новую религию и открыл возможность нового, более реалистического искусства. Необычайно изощренное и эстетически высоко стоящее искусство гробницы фараона Тутанхамона, открытой

в 1920-х годах, близко к этому стилю, сочетающему острую портретную наблюдательность с тонкостью и изяществом, имеющими нечто упадочное.

Как раз по поводу искусства Нового царства древнего Египта можно и должно говорить и о другом — о наличии и сосуществовании в нем двух стилей: идеалистически формального, явно обслуживающего верхи деспотического государства, и реалистического, народного, порой необычайно живого и наблюдательного, порой даже карикатурного.

Еще более кратко изложенная история искусств древних народов Передней Азии получает в настоящее время существенно иное освещение, нежели даваемое Рейнаком. Современная наука различает четыре культурные стадии в Месопотамии («Халдея», термин, употребляемый Рейнаком по традиции, неадэкватен ни по историческому, ни по географическому значению изучаемой области). Шумер и Аккад, первые города-государства южной Месопотамии, по времени относятся к эпохе до средины III тысячелетия до н. э. Ко второму периоду относится Вавилонское царство (от 2150 и приблизительно до 1000 г.); Ассирия является гегемоном всего Востока в течение следующих четырех столетий; древнеиранская империя Ахеменидов может быть точно датирована 538—331 гг. до н. э. Шумерийцы, выработавшие клинописную письменность и основы принятой впоследствии религии, в искусстве (раскопки американских экспедиций в Уре и др.) оставили значительный след, известный уже Рейнаку. Голова из Телло (Рейнак называет «тюрбаном» ее головной убор, тогда как это — барашковая шапка) хорошо характеризует условный стиль этого искусства, лишенного египетской индивидуальности. Вавилонское изобразительное искусство (стэла Хаммураби, пограничные столбы) является передаточным звеном между Шумером и Ассирией; одна из немногих ассирийских статуй, до нас дошедших, — небольшая фигура Ашурназирпала в Лондоне (середина IX века до н. э.) — характерна по своей исключительно плоскостной трактовке. Ассирийская плоскостная пластика рельефов из мраморного известняка (не «алебастра», как говорит Рейнак), облицовывающих кирпичные или глинобитные стены, всемирно известна. Архитектура Ассирии Рейнаком освещена слишком кратко. Тип башнеобразного «Зиккурата» (уступчатой пирамиды с храмом наверху) наиболее характерен для всего переднеазиатского строительства; выводить купольный свод так прямо из Ассирии, как это делает Рейнак, механистично; он мог возникать независимо в разных центрах. В настоящее время изображения женщин в ассирийском искусстве стали известны в достаточном числе (сцена пира царя Ассурбанипала и др.).

Существенны новые открытия и исследования, касающиеся бегло упомянутых Рейнаком иных, соседних с Месопотамией культур. Исследования чехословацких и советских ученых в области хеттов (язык которых в настоящее время расшифрован) и особенно открытия американских, иранских и английских археологов в долине Инда, в Эламе и шведа Андерсона — в Китае, убеждают нас в том, что месопотамская культура не была ни единственно самобытной, ни наиболее древней в Азии. К сожалению, состояние современной науки не позволяет еще полностью осветить архитектуру и изобразительное искусство этих областей.

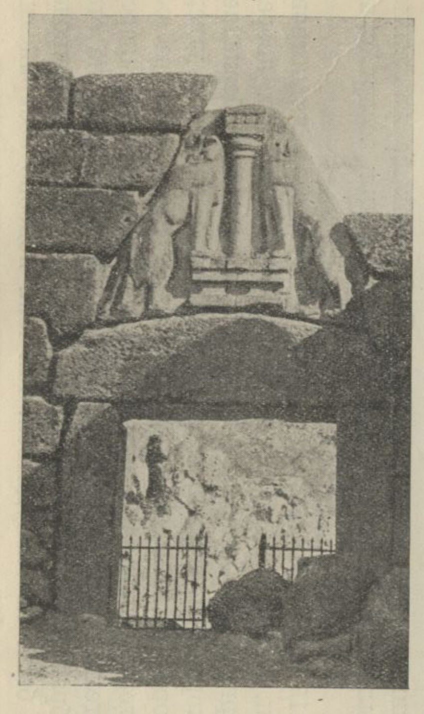
Четвертая лекция

ИСКУССТВО ТРОИ, КРИТА И МИКЕН

Острова и берега Эгейского моря (Архипелага) были очагом очень древней цивилизации, которая около 800 г. до н. э., в эпоху Гомера, стала лишь блестящим воспоминанием; нашему времени суждено было открыть ее.

Около 3000 лет до н. э. отважные моряки этих стран уже знали первый из общеупотребительных металлов — медь, которую в изобилии доставлял остров Кипр, отчего, повидимому, он и получил свое название. На этом острове, а также на Крите, на Аморгосе и Фере (Санторин) было найдено много остатков произведений искусства гораздо более древней эпохи, чем время подражания ассирийским образцам; следы их найдены также на берегу Малой Азии и в Северной Греции (нынешние Фракия и Румелия). Искусство это, с первого взгляда, поражает одной характерной особенностью, именно склонностью к изображениям человеческой фигуры, большей частью не очень искусным; это — грубое скульптурное изображение женских идолов, сделанных из белого мрамора и совершенно нагих, в противоположность обычаям Египта и Ассирии. Даже форма глиняных ваз напоминает часто человеческую фигуру — ручками, плечами и шейкой, на которой иногда обозначены два глаза и заостренный нос.

После 1870 г. один немец, составивший себе большое состояние, Генрих Шлиман, начал раскопки на берегу Дарданелл в Гиссарлыке, на предполагаемом местоположении легендарной Трои. Он открыл в земле под развалинами римского города «Илиона» остатки шести городов, расположенных один над другим; в самом древнем из них найдено было только небольшое количество медных предметов и очень много каменных орудий. В четырех лежащих выше городах находились бронзовые орудия и вазы, покрытые насечками, но нераскрашенные. В шестом городе, считая снизу, найдено было очень много черепков ваз, покрытых живописью, похожих на те, которые тот же Шлиман позже нашел в Микенах. Это была Троя Приама, разрушенная ахейцами, подданными микенского царя Агамемнона. Таким



38. Львиные ворота в Микенах.



39. Золотая маска из гробницы. Микены.



41. Тронный зал в Кноссе. Крит.



40. Юноша. Раскрашенный рельеф. Кносс.

образом можно сказать, что открытия археологов подтвердили гомеровские предания.

Раскопки Шлимана в Трое открыли огромное количество самых разнообразных предметов, между прочим, целое сокровище ваз и золотых украшений, глиняные вазы в форме человеческого тела, гирьки, украшенные насечками, представляющими собой первый шаг к изобретению письма, маленькую оловянную фигурку нагой женщины. Но эти находки померкли перед другими, сделанными тем же Шлиманом в Микенах и Тиринфе в 1876 и 1884 гг. В этих двух городах, воспетых Гомером, он нашел остатки высокой цивилизации, обнаруживающей оригинальный художественный вкус, не имеющей ничего общего с Египтом и Ассирией.

В Микенах, где уже были найдены каменные могилы со сводами, Шлиман раскопал под общественной площадью древнего города царские гробницы, необычайно богатые. Лица нескольких скелетов были покрыты листами из золота, образующими маски; там же находились золотые и серебряные вазы, драгоценности тонкой работы, кинжалы с инкрустированными на них сценами охоты и с золотыми и серебряными рукоятками, золотые кольца, на которых вырезаны были религиозные сцены.

В Тиринфе Шлиман открыл дворец, украшенный стенной живописью; наиболее сохранившаяся картина изображает охотника, догоняющего бегущего быка. Как в Микенах, так и в Тиринфе исследователь нашел сотни черепков очень оригинальных раскрашенных ваз, покрытых рисунками растений, листьев, морских животных и водорослей, т. е. мотивами, заимствованными из органической природы; ничего подобного мы не встречаем ни в Халдее, ни в Египте, ни в Центральной и Западной Европе, где господствовал геометрический орнамент. Он нашел также много печатей из твердых камней, на которых были вырезаны изображения людей и животных в замысловатых позах, в энергичном и точном стиле, напоминающем халдейские цилиндры, но не имеющих ничего общего с искусством Египта.

В 1886 г. один греческий ученый, Цунда, исследовал в Вафио близ Спарты большую гробницу. В ней заключались, кроме резных камней и других предметов, два восхитительных золотых кубка, украшенных сценами, изображающими ловлю диких быков. Эти вазы стали знаменитыми и вполне заслуживают свою славу; быки из Вафио так же жизненны, так же прекрасно вылеплены, как и лучшие произведения ассирийских анималистов.

Наконец, после 1900 г. Артур Эванс откопал в Кноссе, на острове Крите, древний дворец, в котором по преданию, жил царь Минос; дворец этот назывался «Лабиринтом». Слово это, которое и теперь еще обозначает запутанные ходы и коридоры, первоначально обозначало, согласно утверждениям Эванса, «Дворец секиры» от древнего слова «лабрис», секира, согласно языку, на котором говорили жители азиатского берега. Дворец в Кноссе был действительно «Дворцом секиры», так как там всюду на стенах встречается изображение двойной секиры — религиозного символа; в этом дворце трудно было не заблудиться, так как, подобно ассирийским дворцам, он представлял собой сложную, запутанную сеть коридоров.

Дворец этот был украшен в изобилии барельефами и живописью. Живопись эта необычайна по разнообразию и свободе стиля. Наряду с отдельными фигурами в натуральную величину, изображены сцены, в которых участвует много лиц, между прочим, несколько очень разряженных, сильно декольтированных женщин, образующих живописную группу на балконе. Женский профиль носит настолько современный характер, что его кажется затруднительно (если бы могло быть хоть какое-либо сомнение) отнести к XVI веку до н. э. Там же изображены сцены охоты, пейзажи, вид города, целый ряд живописных мотивов, которые являются чистым откровением для искусства. Два других дворца, похожих на кносский, были найдены на другом конце Крита в Фесте и исследованы итальянским ученым Гальбгерром; он нашел там стенную живопись и вазу из твердого камня, украшенную рельефным изображением процессии жнецов, исполненным жизни и движения.

Археологи различают три периода в глубокой древности догомеровской Греции: первый — *эгейский* — период маленьких мраморных идолов (приблизительно от 3000 до 2000 г. до н. э.); период *минойский*[1] или критский, когда остров Крит был, повидимому, главным центром; искусство этого времени, быстро развивавшееся, отличалось стремлением сначала к реализму, затем к изяществу. Ряд произведений может быть отмечен по искусности рисунка; выдаются по своему качеству изделия из металла. Крит находился в сношениях с древним Египтом (2000—1500 гг. до н. э.); но культура Крита не подражала египетской. В третий период, *микенский*, единственный известный Шлиману, господствует, повидимому, искусство, упадочное по отношению к предшествующей эпохе, но отличающееся очень оригинальной цветной керамикой, украшенной изображениями растений и животных (1500—1100 г. до н. э.). Эти цивилизации, составляющие непрерывную цепь, отражены в поэмах, приписываемых Гомеру, которые были собраны и изданы около 800 г. до н. э. В промежутки времени между микенской цивилизацией и Гомером произошла катастрофа, аналогичная разрушению Римской империи варварами. Около 1100 г., спустя 100 лет после Троянской войны, с севера Греции пришли воинственные племена, между прочим, доряне, разрушили микенскую цивилизацию и вновь погрузили Грецию в варварство. Но цивилизация не погибла окончательно. Некоторые племена бежали и нашли убежище на островах, именно — на Хиосе и Кипре, на Малоазийских берегах и в Сирии; эти страны отчасти наследовали микенскую цивилизацию и сохранили о ней воспоминание. Несомненно, здесь зародились и сложились гомеровские поэмы, воспевающие былую славу древних царских родов Греции. Настал день, когда потомки и наследники изгнанников микенцев сделались учителями погрузившейся в варварство Греции и возвратили ей ту искру гения, которую сами некогда получили от своих предков. Произошло явление, аналогичное тому, которое наблюдается и в XIV веке, когда константинопольские ученые, отдаленные наследники греко-римской цивилизации, восстановили предание

[1] От имени легендарного Миноса, царя Крита, согласно древнегреческим мифам.

ее на итальянской почве и подготовили во Флоренции и Риме расцвет Ренессанса.

Эллинским средневековьем, в отличие от средневековья феодального, называют период из четырех веков, которые протекают от разрушения Микен до появления нового искусства в Греции. До раскопок Шлимана начала этого искусства были нам очень мало известны; Шлиману мы обязаны огромным расширением нашего знания. Этот энергичный исследователь увеличил на шесть веков славную историю греческого искусства.

Микены, Тиринф и другие древние города как в Греции, так и в Малой Азии и Италии окружены стенами, сделанными из громадных кусков камней, иногда длиной в 6 или 7 *м*, неправильной или многогранной формы. Эти стены названы циклопическими, потому что греки приписывали их сооружение легендарным гигантам — циклопам. В Микенах стена прорезана большими воротами, над которыми возвышаются львицы, стоящие по обеим сторонам колонны; этот рельеф, вероятно, более позднего происхождения, чем стены, сделан весь из одного куска камня треугольной формы. Действительно, циклопические стены более древни, чем микенская цивилизация, и являются признаком того, что страна была завоевана. Новая цивилизация, греческая, имела вначале военный характер.

Циклопические стены не лишены связи с дольменами Западной Европы и служат признаком аналогичного социального устройства, когда тысячи людей должны были подчиняться небольшому количеству начальников и работать в их интересах и для их славы. Подобные стены находят повсюду, начиная с Италии, вплоть до Азии, и они служат доказательством того, что нашествие за 2000 лет до н. э. племен, в среде которых возникла микенская цивилизация, произошло не только на Балканском полуострове, но и к востоку и западу от этой области.

Нам неизвестны храмы критской и микенской цивилизации. Сохранились одни дворцы; возможно, что дворец был в то же время и храмом и что жилище божества было в то же время и жилищем царя. Дворцы эти представляли собой очень легкую постройку и материалом служили главным образом дерево и меньше камень; колонны были деревянными и, подобно ножкам наших столов и стульев, суживались книзу. Когда позже по этому образцу стали делать каменные колонны, как, например, в микенских «Львиных воротах», им продолжали придавать эту же своеобразную форму, которую мы встречаем только в критско-микенском искусстве. Капители, венчающие эти колонны, обнаруживают первые попытки к созданию двух ордеров, дорического и ионического, которые впоследствии играли такую блестящую роль в греческой архитектуре и до сих пор еще не вышли из употребления.

Подданные Миноса и микенцы не оставили нам больших статуй. Сохранилось много барельефов из алебастра, гипса, металла, фигурки из терракоты, фаянса, кости и бронзы, металлические работы, тисненые и чеканные. Как в Кноссе, так и в Микенах замечается большое различие в произведениях, найденных в одном и том же пласте и принадлежащих, несомненно, одной и той же эпохе; происходит это оттого, что, наряду с искус-

ством официальным, искусством, которое было, вероятно, достоянием особых корпораций и обслуживало исключительно господствующий класс, существовало также более грубое народное искусство.

Если бы мы стали утверждать, что Греция до 1000 г. осуществила идеал красоты, это было бы явным преувеличением. Даже в таких замечательных произведениях, как кубки из Вафио, вероятно, сделанные в Кноссе, человеческие фигуры с осиными талиями и длинными тощими ногами еще очень далеки от шедевров классического искусства. Но если ассирийское искусство осуществляет идею силы, то микенское искусство, можно сказать, осуществляет идею жизни. В нем нет ничего, похожего на холодное изящество египетского искусства Нового царства, расцвет которого приходится на ту же эпоху. В критских и микенских городах были найдены предметы, изготовленные в Египте; микенские вазы были найдены при египетских раскопках; египтяне и микенцы знали друг друга и поддерживали торговые сношения; но микенское искусство совсем не было подчинено египетскому, хотя оно и заимствовало у него технические приемы и некоторые элементы орнамента [1].

Любовь искусства времен Миноса к жизни и движению выражается главным образом в великолепно сделанных изображениях животных; в этом отношении оно напоминает нам искусство охотников на северного оленя. Невольно хочется установить между этими двумя искусствами связь, историческую зависимость, несмотря на разделяющие их шестьдесят веков. Но кто знает, не будет ли когда-нибудь открыто, что искусство охотников на северных оленей, исчезнувшее из Франции за несколько тысяч лет до расцвета кносского и микенского искусства, продолжало существовать в каком-нибудь еще мало исследованном уголке Европы и, наконец, проникло в Грецию вместе с одним из многочисленных вторжений северных народов, которые все время передвигались из Средней Европы к Средиземному морю.

Будущее, несомненно, раскроет нам то, чего мы еще не знаем, именно — происхождение этого необычайного расцвета пластического гения, который суждено было открыть нашему времени.

---

[1] Цивилизации эпохи Миноса уже было известно письмо; на Крите были найдены таблички с надписями; но надписи эти, еще не разгаданные, не имеют ничего общего с египетскими иероглифами.

ПРИМЕЧАНИЯ

к четвертой лекции

Рейнак, полностью освоивший все результаты современной ему археологии, в лекции по искусству Трои, Крита и Микен дает периодизацию этой культуры, от которой в известной мере исходит и современная наука. Английский археолог А. Эванс, упоминаемый Рейнаком исследователь Крита, на основе исключительной древности находок на Крите, восходящих к новому каменному веку, считает Крит первым центром «эгейского мира», распределяя на три периода развитие критской культуры («раннеминойский» — III тысячелетие до н. э., «среднеминойский» — около 2100—1600 гг. и «позднеминойский» — от 1600 до 1200 г. приблизительно). Микены имеют также свои три периода: «домикенский» (до 1400 г.), «раннемикенский» (до 1200 г.) и «позднемикенский» (приблизительно до 1000 г.). Островная культура так называемых Киклад современна древнейшей критской.

Современная археология еще более расширила круг памятников эгейского мира; следует упомянуть найденные итальянцами замечательные раскрашенные саркофаги из Айи-Триады на Крите, раскопки Бойд, Холла и Сигера в Гурниа, Бозанкета и Даукинса в Пресосе. В то время как буржуазная наука подчеркивает «дворцовый» характер находок на Крите и рисует картину чисто аристократической его культуры, некоторые советские ученые (Б. Л. Богаевский, С. И. Ковалев) защищают наличие на Крите еще родового доклассового строя, вначале — матриархального, переходящего в «соседскую» общину и в раннерабовладельческое общество. Следует сказать, что эта точка зрения справедливо вызвала критику на страницах «Историка-марксиста» (№ 2, 1937 г.) как принижающая, если не отрицающая полностью классовость искусства Крита. Насильственное уничтожение эгейской культуры вторгшимися варварами — предками греков — отрицается С. И. Ковалевым. Вместе с тем предания самих греков говорили о таком вторжении; разница между реалистическим декоративным искусством Крита и более строгим, схематически условным стилем ранней Греции является принципиальной; нам представляется более верной позиция другого советского историка, А. И. Тюменева, допускающего возможность миграции дорян и насильственной гибели крито-микенских центров. Само собой разумеется, говорить, как это делает Рейнак, что «доряне... вновь погрузили Грецию в варварство», или устанавливать «эллинское средневековье», в настоящее время не приходится.

Керамика Крита, стоявшая на исключительной высоте, позволяет отметить в ней два несхожих течения: соответствующий «среднеминойскому» периоду стиль ваз «Камарес» (название местности, где были сделаны находки этих ваз) — пестрых, покрытых очень декоративно подвижным орнаментом морских мотивов, и поздний «дворцовый» стиль, стилизованно-изящный, напоминающий так называемый «модерн». В керамической пластике Крита выделяются небольшие (не выше ½ *м*) статуэтки женщин с талиями, перетянутыми узким поясом, в головных уборах и длинных сложных платьях; советская наука видит в них изображения женского божества или служительниц культа. Все еще не разгаданные письмена эгейцев (диск, покрытый иероглифами, найденный в Фесте) не позволяют нам ответить на иные вопросы, относящиеся к искусству и к идеологии крито-микенского мира. Мотивы охоты на быка и своеобразных игр с ним, равным образом и мотив «секиры», употребляв-

шейся для убиения быка, имеют, очевидно, религиозное значение, связываемое с моментами первобытного скотоводческого хозяйства. Наличие «народного» искусства в эгейском мире несомненно, но мы видим его не в «грубости», как Рейнак, а в реализме (например сцена процессии жнецов на вазе из Феста).

Новейшие открытия доказывают наличие эгейской культуры в таких пунктах, где позже возникли центры классической Греции, например в Афинах, и связи Микен с цивилизацией хеттов в Малой Азии. Идеи Рейнака о связи палеолитического искусства с эгейским к сожалению фантастичны. Аналогию, сближающую расцвет греческого искусства с «Возрождением», следует тоже отбросить. Никакие «потомки микенцев» не были учителями» греков. Греческая культура развилась в соответствии с эволюцией собственной общественной системы.

Пятая лекция

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДО ФИДИЯ

Некоторые из островов Архипелага, например Парос, представляют собой сплошную массу мрамора; этот материал также очень распространен в Аттике (ломки мрамора Пентиликона и Гиметта пользовались славой), в Северной Греции и на азиатском берегу. У греков было огромное преимущество перед ассирийцами и египтянами: они обладали прекрасным материалом, менее твердым, чем гранит, менее мягким, чем алебастр, красивым на вид и сравнительно легко поддающимся обработке. Но у них было еще другое, более важное преимущество; они не были подавлены игом деспотизма и суеверия. Выступая на историческое поприще, греки представляют поразительный контраст со всеми другими народами; у них есть инстинкт свободы, они любят все новое, с жадностью стремятся к прогрессу. Греки никогда не были связаны с прошлым узами деспотических традиций. Даже религия очень мало стесняла их свободу. У них очень рано появилось то, чего мы не видим и следа в восточных странах, именно — привычка смотреть на все человеческое, как на чисто человеческое, размышлять о нем так, как будто оно зависело только от одного разума. Это направление называется р а ц и о н а л и з м о м. Вместе с любовью к свободе и красоте рационализм является самым драгоценным даром, которым Греция одарила человечество.

Успехи греков в искусстве были поразительно быстры; между первыми попытками ваяния из мрамора и его апогеем прошло всего около двух столетий. Это было бы необъяснимым и сверхестественным, если бы в обучении Греции не приняла участие (отрицать это было бы несправедливым) Греция азиатская или ионическая — наследница микенского искусства, которое сложилось в контакте с Египтом и Ассирией. Но необходимо добавить, что никогда еще гений не был менее рабским подражателем, чем греческий гений; все, чему греки научились у восточного искусства, послужило только к тому, чтобы возвыситься над ним.



42. Мужская голова. Париж.

43. Статуи юношей. Афины.

44. Женская голова. Афины.

45. Человек с теленком на плечах. Афины.

Одной из самых древних статуй, найденных в Греции, является так называемая «Артемида», вырытая в Делосе Гомоллем; она относится приблизительно к 620 г. до н. э. Она представляет собой почти что столб или деревянный ствол, на котором в общих чертах намечены голова, волосы, руки, талия; она более примитивна, чем египетское искусство эпохи пирамид. Греки называли эти фигуры «ксоана» (от «ксеейн» — резать из дерева), т. е. изображениями, сделанными из дерева, которое, повидимому, служило раньше материалом для больших статуй. Тридцать или сорок лет спустя (около 580 г.) мы встречаем другой тип женщины, «Геру», которая найдена на Самосе и теперь хранится в Луврском музее. Общий вид все еще напоминает колонну; но если мы взглянем на шаль, которой окутана богиня, то увидим на ней складки, сделанные с натуры, строгую грацию, зарю свободы. Статуя VI века, открытая в Бронхидах возле Милета (Малая Азия), изображает сидящего царька Харета и хранится теперь в Британском музее. Это типичное произведение искусства малоазийских греков, ионического искусства с его склонностью к коренастым фигурам; но под одеждой, складки которой не лишены смелости, уже намечаются формы тела. Тем же тяжеловатым характером, связанным с большой тонкостью исполнения, отличаются кариатиды и фризы маленького храма, называемого Книдской или Сифнийской сокровищницей; он относится приблизительно к 530 г. до н. э., был откопан Гомоллем в Дельфах и реставрирован из гипса в Лувре, где помещен налево от «Ники Самофракийской».

Приблизительно около 550 г. на острове Хиосе существовала семья скульпторов, о которой нам повествуют греческие писатели. Один из них, Архерм, создал новый тип — крылатую богиню «Победу» (Нику) или Горгону, изображенную в быстром движении. Статуя этой школы была найдена на острове Делосе. Эта фигура является доказательством настоящего переворота в скульптуре. Египетское искусство знало лишь тип женщины со сдвинутыми ногами, точно заключенными в футляр; ассирийское искусство совсем не изображает женщин; но вот едва прошло 150 лет после первого лепета греческого искусства, вдруг появляется бегущая женщина, нога которой с хорошо изображенными мускулами высоко открыта, и — совершенно новое в искусстве явление — женщина улыбающаяся. Она улыбается, конечно, неловко, со слишком широко открытым ртом, сухо сделанными губами, слишком выдающимися скулами; но все же мы видим улыбку и видим ее впервые. Египетские, халдейские и ассирийские божества слишком мало человечны, чтобы улыбаться; на лице их мы видим или гримасу или равнодушие. После делосской Ники искусство не довольствуется простым копированием форм; оно пытается передавать чувства, внутреннюю жизнь. Это — великое открытие, возвещающее начало нового искусства.

Произведения хиосских скульпторов проникли в Афины и скоро нашли там подражателей. Благодаря раскопкам, сделанным в Акрополе в 1886 г. в слое обломков старых зданий, разрушенных персами в 480 г. до н. э., мы имеем целый ряд статуй этой школы. Статуи эти не изображают ни Побед ни Горгон, а являются фигурами молящихся девушек. Они строго окутаны одеждой и стоят в спокойной позе; но они улыбаются иногда оча-

ровательной улыбкой с явным желанием понравиться. Как ни неподвижны они в своих длинных туниках, они полны жизни, и тот, кто их раз увидел, не забудет их уже никогда. Жизненность эта увеличивалась еще яркой окраской, которая сохранилась, к счастью, довольно хорошо; это доказывает, что греческие архаические скульпторы покрывали краской даже мраморные изображения. Аналогичный жизненный тип нагого мужчины был, вероятно, создан на острове Крите до 600 г. и получил развитие в VI веке, главным образом, в Аттике. Он считался в начале изображением Аполлона; правильнее видеть в нем тип атлетов — победителей. Существует целая серия таких фигур, которые позволяют наметить отдельные этапы в развитии искусства. В них главной заботой скульптора был рисунок тела, передача мускулов; подобно тому как хиосская школа сделала успехи в передаче выражения лица и складок одежды, школа, изображающая атлетов (я затрудняюсь назвать ее иначе), научилась тому, что мы называем натурой.

Несмотря на большие достоинства, как, например, довольно верную передачу рисунка у выражения лица, статуи эти имеют один большой недостаток — они являются отвлеченным изображением типа и не индивидуализированы каким-нибудь действием. Скульптор иногда наделяет их различными атрибутами, но они относятся к этим атрибутам с полным безразличием; последние являются как бы ярлыком. Главный успех, сделанный к концу VI века, состоял в том, что условное изображение типа было заменено изображением индивидуумов с все возраставшим разнообразием их поз и движений.

Прогресс этот совершился быстро, но не сразу. Возможно, что живопись, всегда более свободная, чем скульптура, способствовала этому в значительной степени. За неимением погибших фресок этой эпохи, мы можем видеть по росписи ваз (позднейших — с красными фигурами, более ранних — с черными фигурами), что в живописи уже заметно чувствуется освобождение от традиционных мотивов. Обычай изображать в скульптуре атлетов — победителей в играх — должен был также иметь благотворное влияние на развитие искусства, так как было необходимо, чтобы изображения эти отличались друг от друга и указывали на тот род силы или ловкости, который прославил победителя. Великие исторические события, персидские войны, продолжавшиеся с 490 г. по 479 г., вызвали крайнее напряжение сил эллинского гения и дали ему полное сознание своей силы и превосходства над рабовладельческими цивилизациями Азии. Из этого благодетельного кризиса вышли шедевры греческой поэзии, оды Пиндара и трагедии Эсхила. Но после битв при Саламине и Микале приходилось не только воспевать победы, но и восстанавливать развалины. Большинство греческих памятников, среди них все афинские, были разрушены персами. Обогащенная добычей, полученной с персов, Греция после заключения мира принялась за восстановление всего уничтоженного и разрушенного ими. Приступили к работе, и классическое искусство получило редкую возможность проявиться одновременно во многих формах.

Между 480 и 470 гг. мы находим уже первые творения, которые возвещают полное освобождение греческого гения: это фронтоны храма богини Афайи в Эгине (находится теперь в Мюнхене). Эти группы статуй неболь-

4 Зак. 603. — История искусств.

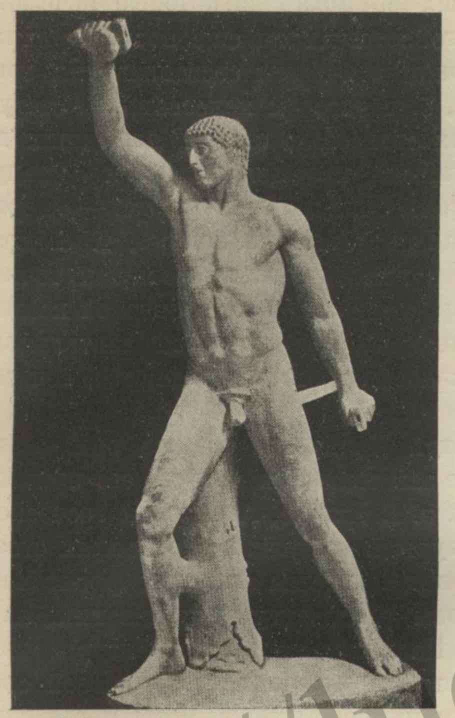
шого размера изображают битвы между греками и троянцами, намек на недавнюю борьбу Греции с Азией; греческим воинам покровительствует Афина Паллада. В изображении голов архаизм чувствуется гораздо больше, чем в телах, как будто освобождение их, более позднее, в силу того было более полным.

Тело упавшего воина на восточном фронтоне приближается уже к шедеврам.

Пятнадцать лет спустя, около 460 г., были сделаны фронтоны храма Зевса в Олимпии, найденные во время раскопок, произведенных немцами между 1875 и 1880 гг. Восточный фронтон изображает приготовление к состязанию между любимцем богов царевичем Пелопсом и царем Эномаем; западный — битву кентавров с лапифами, где Аполлон является покровителем греческого мифического племени лапифов, за которых сражаются герои греческих легенд Тесей и Пирифой. Некоторые из прекрасных метоп, найденных при раскопках, сделанных французской экспедицией в Морее, находятся в Луврском музее; другие найденные с тех пор обломки остались в Олимпии. Фронтоны являются величественными, хотя немного грубыми произведениями; их мощную простоту сравнивали с трагедиями Эсхила, которые в эту эпоху вызывали восхищение афинян. Еще бо́льшим завоеванием, чем знание формы, было искусство композиции, группировки. Египтяне и ассирийцы собирали фигуры и ставили их рядом; им в голову не приходило расположить их в равновесии вокруг центральной фигуры. Композиция, как ее понимали греки V века до н. э., не была строгой симметрией, что показалось бы для искусства рабством, — но симметрией художественной, в которой проявляется высшая независимость, так как в ней одновременно господствуют порядок и свобода.

На восточном фронтоне храма Зевса изображены фигуры в спокойном состоянии; на западном фронтоне они все представлены в движении. Древний путешественник Павсаний, давший описание олимпийского храма, приписывает первый фронтон Пеонию из Менде (во Фракии), а второй — Алкамену, который в текстах упоминается то как ученик, то как соперник Фидия. Возможно, что было два художника, носивших имя Алкамена и что фронтон олимпийского храма создан старшим художником, который известен по хорошо сохранившимся копиям головы Гермеса, изваянной около 460 г. В той же Олимпии была найдена статуя Ники, изваянная около 454 г. Пеонием; ее вполне можно отнести к творчеству того же художника, который создал восточный фронтон.

Говоря о Египте, я уже упомянул об открытом Ланге «законе фронтальности», который во всех первобытных искусствах заставляет человеческую фигуру делать все движения в вертикальной плоскости. Греческое искусство первой половины V века разорвало эти путы. Наиболее блестящим образом освободился от них афинянин Мирон, знаменитый своими статуями атлетов. Одна из них, «Дискобол», известна нам по прекрасной копии, хранящейся в Риме; она изображает юношу, который согнулся сильным движением, чтобы бросить диск. Тело его отброшено в сторону круговым движением, в котором принимают участие все мускулы. В то время как все тело полно выражения жизни, голова остается еще холодной; она



46. Гармодий. Копия со статуи группы „Тираноубийц". Неаполь.



47. Мальчик, вынимающий занозу. Бронза. Рим.



48. Воин с восточного фронтона храма на острове Эгине. Мюнхен.



49. Победительница в беге. Мраморная копия с бронзового оригинала. Рим.

как будто относится с полным безразличием к энергичному движению, совершаемому телом. Это одна из характерных черт архаизма, которые исчезали очень медленно; отдельные примеры этого встречаются еще после Фидия.

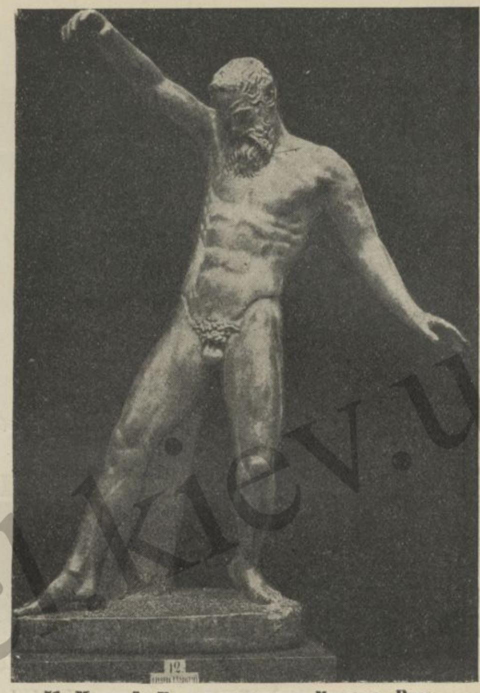
Поликлет из Аргоса, вместе с Мироном и Фидием составляющий триаду великих скульпторов V века до н. э., был автором колоссальной статуи Геры, не дошедшей до нас, и нескольких бронзовых статуй, дошедших до нас в копии: «Дорифора» — молодого человека, несущего копье, и «Диадумена» — атлета, повязывающего лоб лентой. Одна из этих статуй — «Дорифор» — юноша, несущий копье, — называлась также «каноном», т. е. правилом, потому что пропорции тела были в ней переданы с большей точностью, чем во всякой другой. Голова, которую мы знаем по бронзовой копии, найденной в Геркулануме, кажется нам теперь недостаточно выразительной; но она является самым древним типом классического совершенства, сочетания красоты с энергией.

Древние считали особенностью статуй Поликлета то, что они опираются на одну ногу. Это также новое завоевание, и заслуга его принадлежит греческому искусству V века до н. э. В Египте, Ассирии и греческом примитивном искусстве человеческие фигуры в статуях и барельефах стоят на земле обеими ногами; то же самое мы видим еще на эгинских фронтонах. Сначала отказались от этой тяжелой позы ради фигур в движении, как, например, в статуе Мирона «Дискобол»; Поликлет же ввел в фигуры, изображенные в состоянии покоя, позу, которую можно назвать «позой свободно стоящей ноги». Самым прекрасным примером такой позы могла служить бронзовая фигура амазонки, находившаяся в Эфесе; до нас дошло несколько мраморных ее копий. Тип этих мужественных воительниц был в большом ходу в греческом искусстве V века до н. э. благодаря легендам, по которым они являлись из Азии, чтобы померяться силами с греками; битвы греков с амазонками были явным намеком на войны Греции с персами. Женский тип амазонки соответствовал мужскому типу атлета и способствовал созданию, наряду с типами богинь, чисто человеческого идеала женской силы. Идеал этот был осуществлен Поликлетом с таким совершенством, что до самого конца античного мира все статуи амазонок были в зависимости от его статуи; он сделал для создания типа амазонки то, что сделал Фидий для типа Зевса.

Поликлет и Мирон были современниками Фидия; если я назвал их прежде него, то сделал это потому, что они теснее связаны с архаическими традициями, в особенности — остатком холодности, на которую я уже указывал. Даже Фидий не вполне успел освободиться от этих традиций, и слава его заключается главным образом в том, что сам он был наивысшим выражением архаизма, подобно тому, как Рафаэль был самым совершенным выражением раннего Ренессанса. Эволюция искусства не может остановиться; говорить о совершенстве какого-либо искусства было бы заблуждением и значило бы осудить искусство на постоянное воспроизведение одних и тех же образцов, т. е. отказаться от своего прогресса. Роль гениального художника заключается скорее в том, что он, давая окончательную форму идеям своего времени, тем самым готовит путь для новых стремлений.



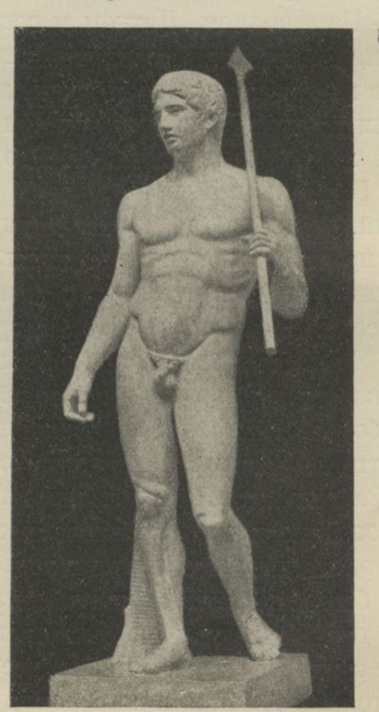
50. Дискобол. Копия со статуи Мирона. Рим.



51. Марсий. Копия со статуи Мирона. Рим.



52. Амазонка. Копия со статуи Поликлета. Берлин.



53. Дорифор. Копия со статуи Поликлета. Неаполь.

Шестая лекция

ФИДИЙ И ПАРФЕНОН

Приблизительно между 460 и 435 гг. Перикл сделался вождем афинской демократии, и в руках его сосредоточилась вся казна афинского государства. То была эпоха истинной диктатуры красноречия. Этот обаятельный человек сочетал в себе с крупными недостатками страстную любовь к прекрасному; его инициативе обязаны мы одним из самых прекрасных творений в мире — Парфеноном. Другом и советником Перикла во всем, что касалось украшения Афин, был скульптор Фидий. Окруженный целой толпой художников, из которых некоторые, как, например, архитекторы Иктин и Калликрат, были людьми в высшей степени выдающимися, Фидий руководил всеми работами и наблюдал за ними. Его положение было похоже на то, какое занимал Рафаэль при папе Льве X во время создания Ватиканских Станц и Лоджий. Подобно Рафаэлю, Фидий не был автором всех работ, задуманных им; но он оставил на них неизгладимую печать своего гения.

Богиней покровительницей Афин была Афина Парфенос, т. е. Дева; поэтому ее храм, который в то же время был ее жилищем, назывался Парфенон. На Акрополе стоял раньше более старый «Парфенон», построенный из камня и разрушенный в 480 г. персами. Перикл решил построить другой, более обширный и роскошный. В течение двадцати лет каменоломни Аттики доставляли лучший свой мрамор тысячам рабочих и художников. Работы, которым благоприятствовало сравнительно мирное время, были окончены к 435 г. Вскоре после этого приступили к восстановлению из мрамора небольшого храма морского бога Посейдона, Афины Полиады и местного бога Эрехтея. Этот храм, так называемый «Эрехтейон», находился к северу от Парфенона; он был окончен лишь около 408 г., через двадцать лет после смерти Перикла. В это время Пелопонесская война уже расстроила благосостояние Аттики и набросила мрачный покров на конец века.

Все парижане, видевшие церковь Ла-Мадлен, имеют понятие о внешнем виде греческого храма. Он представлял собой прямоугольный дом, с две-

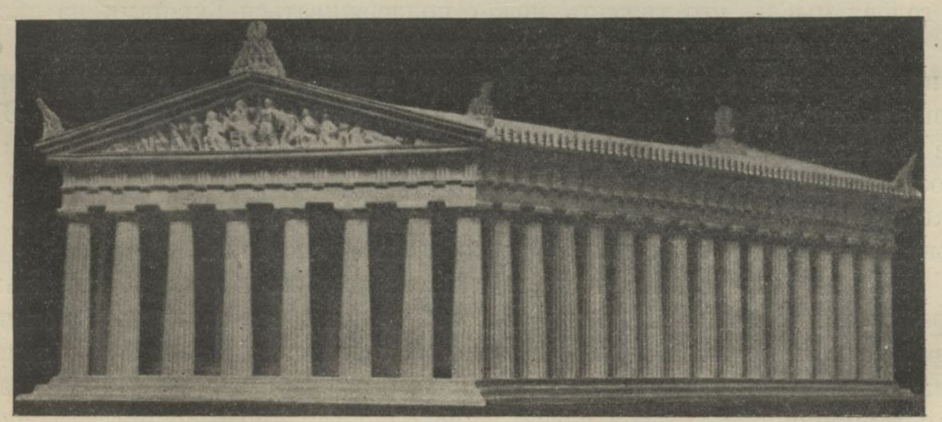


54. Общий вид Акрополя. Реставрация.



55. Парфенон с западной стороны.

56. Парфенон внутри.



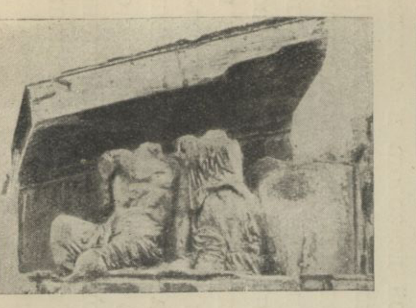
57. Общий вид Парфенона. Реставрация.

рями, но без окон, окруженный со всех сторон одним или несколькими рядами колонн, которые поддерживают крышу и словно стоят на страже вокруг жилища бога (целлы). На двух более узких сторонах храма двускатная крыша образует треугольники, которые называются фронтонами; они бывают обычно украшены статуями. Стена дома вверху украшается барельефами, которые образуют фриз. Когда храм построен в дорическом стиле, как, например, Парфенон, то верхняя часть архитрава, лежащего на колоннах, состоит из плит с тремя вертикальными желобками, называемых триглифами, которые чередуются с квадратными плитами, обычно украшенными рельефами; это — метопы.

Греческая архитектура знала три ордера, т. е. три главных типа колонн. Самый древний тип, к которому относятся Парфенон, храм Зевса Олимпийского, храм Афайи на Этине, храмы в Сицилии и Южной Италии (в Селинунте, Агригенте и Пестуме), называется дорическим, потому что древние приписывали его изобретение дорянам. В дорическом ордере колонна сравнительно невысока и увенчена очень простой капителью, которая состоит из постепенно расширяющейся части, называемой эхином, и четырехугольной плиты — абака. В ионическом ордере, главные памятники которого находятся в Малой Азии, в Эфесе и в Приене (прекрасный образчик имеется также в афинском Акрополе), колонна тоньше и заканчивается капителью наподобие подушки с волютами. Наконец, коринфский ордер, очень распространенный в римскую эпоху, в эпоху Ренессанса и в наше время (церковь Ла-Мадлен, Бурбонский дворец и т. д.), отличается колонной, капитель которой образует как бы корзину с листьями колючего растения — аканта. Как дорический, так и ионический ордера образовались из деревянных построек. Колонна вначале представляла собой просто столб, поддерживающий балки. Чтобы лучше поддерживать балку, верхушка колонны прикреплялась к ней при помощи четырехугольной плиты или подушки, и из этой утолщенной части впоследствии образуется капитель. Коринфская же капитель была создана в ту эпоху, когда греческое искусство уже забыло требования, предъявляемые деревянной стройкой; разве могла бы иначе притти в голову мысль, что тяжесть может поддерживаться букетами из листьев.

Дорический ордер дает впечатление прочности и мужественной силы в противоположность несколько хрупкому и женственному изяществу ордера ионического. Коринфский ордер выражает идею роскоши и блеска. Одним из самых блестящих доказательств гения Греции является то, что эпоха Возрождения и современное искусство не сумели создать нового ордера; наша архитектура продолжает пользоваться сокровищами греческих ордеров, которые допускают самые разнообразные сочетания.

Самое удивительное, что есть в Парфеноне, это, пожалуй, правильность пропорций. Отношение между высотой колонн, их толщиной, величиной фронтонов и другими деталями храма определено так точно, что целое не кажется ни слишком легким, ни слишком тяжелым, и все линии сливаются так гармонично, что дают впечатление одновременно и изящества и силы. Не менее удивительно и техническое совершенство постройки. Большие глыбы мрамора и барабаны колонн соединены и прилажены при помощи

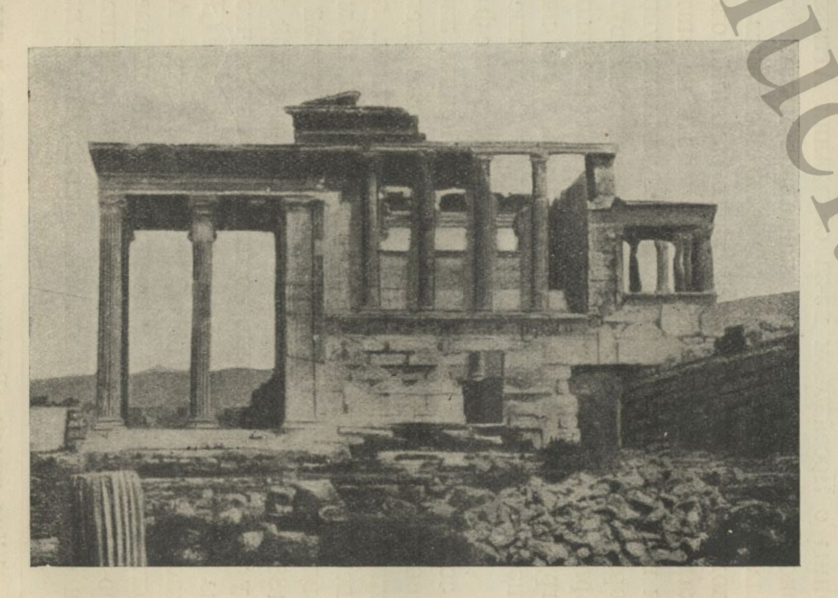




58. Группа из двух фигур с западного фронтона Парфенона. Афины.



59. Всадники с фриза Парфенона. Лондон.



60. Эрехтейон. Общий вид.



61. Эрехтейон. Портик с корами.

металлических болтов и гвоздей, но без цемента, причем скрепы сделаны так точно, как в самой тонкой ювелирной работе. Никогда современное искусство, которое в изобилии пользуется цементом, не было в состоянии соперничать с мастерами Иктина.

Теперь Парфенон превратился в развалины. Христиане устроили там церковь, турки — арсенал, в 1687 г. взрыв разрушил Парфенон, а в 1803 г. лорд Элгин похитил из него большую часть его скульптур, которые теперь составляют гордость Британского музея. Но эти развалины все же остаются шедевром и служат местом паломничества для человечества.

Со стороны города к Парфенону вел великолепный портик, «Пропилеи». Он был украшен живописью, которая теперь исчезла. Лучше сохранился маленький храм Посейдона и Эрехтея к северу от Парфенона; он имеет сбоку портик, в котором в виде колонн архитектор поставил женские фигуры; их в древности называли кариатидами; предполагали, что они изображают молодых девушек, взятых в плен в городе Карии в Лаконии. После 1830 г. при помощи обломков, открытых в одном турецком укреплении, стало возможным восстановить другой маленький ионический храм, храм безкрылой богини Победы («Ники Аптерос»), который расположен около передней части Пропилеев.

На фронтонах Парфенона были изображены рождение Афины и спор Афины с Посейдоном из-за обладания Аттикой. На метопах была скульптурно изображена борьба кентавров и лапифов. Содержанием фриза служила процессия во время главного праздника богини — «Панафиней», когда молодые девушки самых знатных фамилий, одетые в длинные хитоны с вертикальными складками, шли возлагать на статую Афины новую сотканную для нее одежду. Эти молодые девушки, несущие различные предметы, идут в торжественной процессии, в которой участвуют матроны, воины, всадники, старцы и юноши, сопровождающие жертвенных быков; они приближаются к группе, где изображены боги; эта часть находится в центре восточного фриза, который, к счастью, сохранился лучше всего из дошедшего до нас.

Внутри храма находилась хрисоэлефантинная, т. е. сделанная из золота и слоновой кости статуя Афины, изображенной стоя. Эта статуя, наряду со статуей сидящего Зевса, тоже сделанной из золота и слоновой кости и находившейся в храме в Олимпии, являлась, по словам древних, шедевром Фидия. Обе эти статуи погибли, но мы можем составить себе представление об Афине Парфенос по маленькой мраморной копии, открытой в 1880 г. в Афинах близ одной современной школы[1]. Что касается Зевса, то у нас нет его копии, но очень вероятно, что великолепная мраморная голова в коллекции Якобсена в Ни-Карлсберге (Дания) воспроизводит довольно точно величественный образ бога. Другая Афина Фидия — колоссальная бронзовая статуя в 9 *м* высотой — была поставлена перед Парфеноном с северо-западной стороны. Ее называли «Афина Промахос», т. е. защитница или стоящая на страже. Я полагаю, что ее копия открыта теперь в изящ-

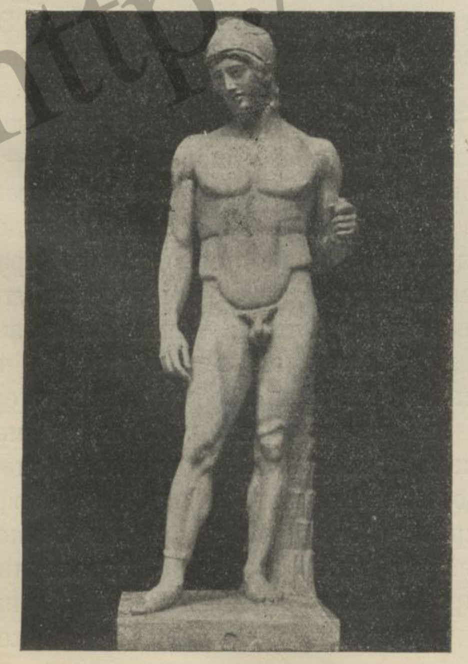
[1] Имя школы, «Варвакион», употребляется и для обозначения статуи («Афина Варвакион»).



62. Афина Лемния. Копия. Дрезден, голова в Болонье.



63. Афина из Парфенона. Афины.



64. Арей. Копия со статуи Алкамена. Париж.



65. Так называемая Афродита в садах. Копия. Париж.

ной статуэтке, которая хранится в Бостоне; она была найдена в окрестностях Кобленца, где во времена Римской империи стоял легион, носивший название легиона Минервы.

Наконец, немецкий ученый Фуртвенглер, соединив голову, хранящуюся в Болонье, с торсом, находящимся в Дрездене, восстановил восхитительную статую, представляющую мраморную копию с бронзового оригинала; вместе с многими другими учеными он считает ее статуей Афины Фидия, которую художник сделал по просьбе афинских колонистов на острове Лемносе.

Относительно скульптур Парфенона авторы не говорят нам точно, что они принадлежат Фидию; но достоверно известно, что они были исполнены под его руководством. Составить себе представление об этих шедеврах можно скорее изучая их слепки, нежели по фотографиям. Я ограничусь тем, что укажу на величественную группу трех богинь, изображенную на восточном фронтоне, так называемых «трех Парок», задрапированных с невыразимой красотой, и еще на несколько других фрагментов Панафиней, приводящих в отчаяние всех художников, пытавшихся подражать им. Маркизу Лаборду в Париже принадлежит в настоящее время голова Артемиды с восточного фронтона Парфенона. На ней можно отметить выражение силы в чертах лица резко очерченного, несколько четырехугольного контура. Эта голова представляет две характерные черты, которые встречаются во всех других лицах того же происхождения: очень маленькое расстояние между веками и бровями и резко выраженные очертания век. Это еще следы архаического стиля. Преобладающим является впечатление спокойной и уверенной в себе силы, которая чувствуется во всех творениях Фидия. Но, помимо спокойствия и силы, в природе человека есть еще многое другое: энтузиазм, мечтательность, страсть, острое или сдержанное страдание. Это и оставалось выразить в мраморе после Фидия; впоследствии мы увидим, каким образом преемники его достигли в этом успеха.

Я не могу расстаться с Фидием, ученики которого (Агоракрит, Алкамен) работали до первых годов IV века, не указав на шедевр Лувра — на ту статую, которая в 1820 г. была открыта на острове Милосе. В то время как большинство археологов относят ее к 100 г. до н. э., я лично убежден, что она по меньшей мере тремя веками древнее, я даже думаю, что она представляет не Венеру, а богиню моря Амфитриту с трезубцом в вытянутой левой руке, и что этот шедевр вышел из школы Фидия. Одним из доказательств, которые я могу привести в защиту этого взгляда, является то, что мы находим в ней все, что отличает гений Фидия, и, наоборот, ничего ему несвойственного. Венера Милосская не отличается ни изяществом, ни мечтательностью, ни страстностью; она сильна и спокойна. Ее красота состоит в благородной простоте, в холодном достоинстве, подобно красоте Парфенона и его скульптур. Не по этой ли причине она стала такой популярной, невзирая на тайну ее позы, вызывающей так много споров? Лихорадочные, беспокойные, лишенные душевного мира поколения видят в ней высшее выражение того качества, которого не достает им больше всего, — спокойствия и ясности, — не равнодушной и безличной, а олицетворяющей здоровье тела и духа.

Седьмая лекция

ПРАКСИТЕЛЬ, СКОПАС, ЛИСИПП

Пелопонесская война, начатая Периклом в 432 г. до н. э., окончилась в 404 г. поражением афинян и взятием Афин. Вслед за этими бедствиями наступила политическая и религиозная реакция; одной из жертв ее пал Сократ в 399 г. до н. э. Все же Афины, хотя и побежденные и униженные Спартой, продолжали представлять собой господствующий духовный центр эллинской культуры, и даже можно утверждать, что в IV веке господство их еще более упрочилось и расширилось. Но характер этой культуры, созревшей среди тяжких испытаний, изменился. Кроме того, философская школа, основанная Сократом и продолженная Платоном, стала приносить плоды; она учила размышлению, самоуглублению, способствовала глубине и тонкости мысли. Вслед за ясным искусством V века наступило искусство рассудочное, самыми блестящими представителями которого были Пракситель и Скопас. Отец Праксителя, Кефисодот, известен нам по статуе богини Мира, «Эйрены», которая держит на руках Плутоса (богатство); в Мюнхене находится ее хорошая античная копия. Богиня задумчиво склоняет свою голову к ребенку и глядит на него с нежным участием. Пропорции тела и характер драпировки указывают еще на зависимость ее от школы Фидия; но чувство, которым она проникнута, уже напоминает Праксителя. «Эйрена» относится, по всей вероятности, к 370 г. до н. э.

Мы имеем подлинное произведение Праксителя, родившегося около 380 г. до н. э., найденное в 1877 г. в храме Геры в Олимпии, на месте, указанном Павсанием. Это группа, изображающая Гермеса с маленьким Дионисом, которого Зевс поручил его заботам. Сходство концепции этой группы с группой Кефисодота было давно замечено. Но в Гермесе чувствуется большее освобождение от традиции Фидия. Мы видим в нем почти женскую грацию, сосредоточенность духовной жизни, которая представляет совершенно новое явление в искусстве. Эта статуя полна красоты, о которой не дают представления ни фотографии, ни слепки. При внимательном взгляде на

голову мы заметим две характерные особенности, которые отличают ее от всех голов V века: шапка волос, переданная с живописной свободой и желанием подчеркнуть контраст ее шероховатой поверхности с гладким телом, затем выпуклый лоб и глаза, глубоко лежащие в орбите, — внешние признаки работы мысли.

Многочисленные копии римской эпохи сохранили для нас, по крайней мере в общих чертах, и другие произведения Праксителя: Силена, Сатира, двух Эротов, предполагаемую Артемиду, одного Зевса, двух Дионисов и одного Аполлона. В античном мире самой знаменитой статуей было изображение нагой Афродиты, входящей в воду; она долго служила предметом восхищения в храме богини в Книде. К несчастью, дошедшие до нас копии довольно посредственны; но лорд Леконфильд в Лондоне обладает головой Афродиты, которую, судя по тонкости работы и удивительному изяществу выражения, можно считать очень близкой оригиналу великого афинского художника. Мы видим в ней ясно выраженными характерные черты женского типа, как их понимал этот благородный и чарующий гений. Овал лица из круглого превратился в удлиненный; глаза полузакрыты с тем особым выражением, которое древние называли «влажным взором»; брови очень мало подчеркнуты, и нижнее веко сделано так мягко, что незаметно сливается с окружающими планами. Волосы, подобно волосам Гермеса, сделаны свободными прядями; общее обнаруживает заботу о светотени, смягченной игре теней и света, в которой нет ни малейшей резкости и сухости. В этом заметно влияние живописи на скульптуру. Живопись Аттики нам неизвестна; но, так как древние хвалили ее произведения наравне с скульптурными, можно думать, что она создала истинные шедевры. В то время как самый известный живописец V века, Полигнот, был более рисовальщиком, чем колористом, художники IV века, Паррасий, Зевксис и Апеллес, были главным образом колористами. Если бы их картины сохранились, мы нашли бы в них, вероятно, больше сходства с Корреджо, чем с Мантеньей или Беллини. Изящная мягкость головы, подобной Афродите лорда Леконфильда, действительно, напоминает нам Корреджо; мы видим в ней в высшей степени живописное свойство, то, что итальянцы называют «сфумато», — воздушную мягкость, как бы расплывчатость тонов.

До нас дошло несколько голов резца Скопаса с фронтонов Тегейского храма (около 360 г. до н. э.). Внимательное изучение этих фрагментов помогло найти тот же стиль в большом количестве римских мраморов, копий с произведений Скопаса. Представление о нем мы можем составить себе по двум головам, из которых одна — героя с Тегейского фронтона, а другая — безбородого Гаракла. Удлиненность лица подчеркнута меньше, чем у Праксителя, но глаза лежат более глубоко, и брови образуют заметную выпуклость, которая отбрасывает на глаза дугообразную тень. Эта черта, соединенная с резко подчеркнутым изгибом губ, придает головам Скопаса страстное и почти скорбное выражение; мы чувствуем в них силу побежденного желания, жажду неудовлетворенного стремления.

Таковы отличительные черты Скопаса. Пракситель умел передать в мраморе томную мечтательность; Скопас первый выразил в нем страсть.



66. Эйрена и Плутос. Копия со статуи Кефисодота. Мюнхен.



67. Аполлон, убивающий ящерицу. Копия со статуи Праксителя. Рим.



68. Афродита Книдская. Копия со статуи Праксителя. Ватикан.

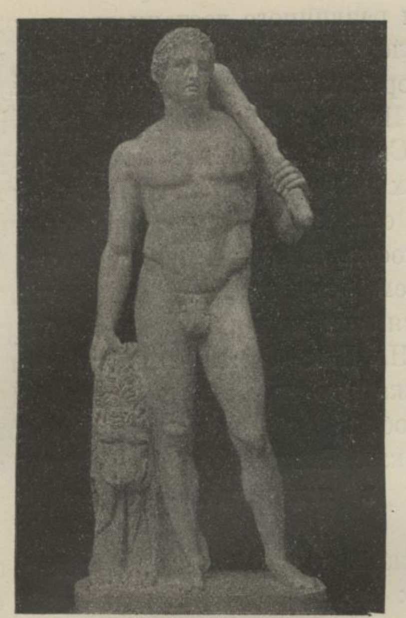


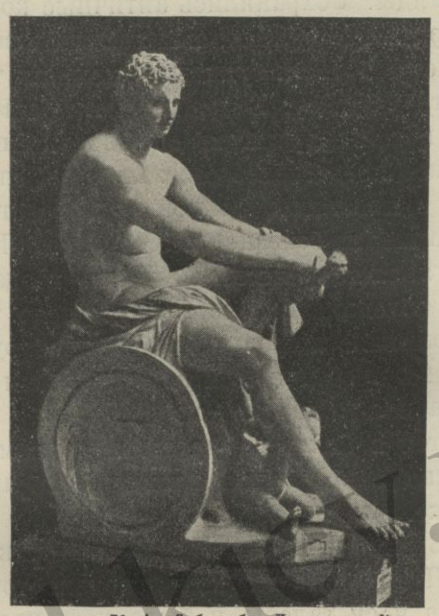
69. Гермес. Копия со статуи круга Праксителя. Мадрид.

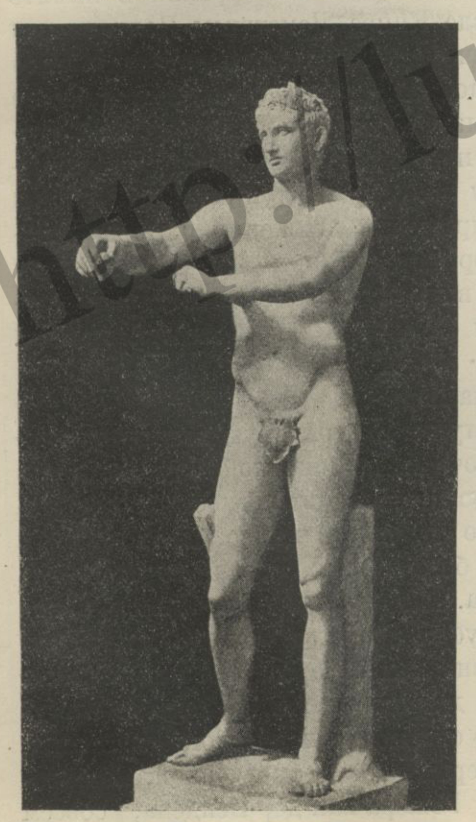
Третий великий художник IV века — Лисипп — был моложе своих предшественников. Он был придворным художником Александра Македонского и делал статуи главным образом из бронзы, в то время как Пракситель и Скопас ваяли из мрамора. Лисипп родился в Сикионе, в Пелопоннесе; он утверждал, что у него не было иных учителей, кроме природы и «Дорифора» Поликлета — упомянутого выше изображения атлета, слывшего каноном красоты. Поликлет, как я уже упоминал, был родом из Аргоса. Таким образом искусство Лисиппа является как бы дорической реакцией против аттического искусства, которое отводило слишком много места чувству и могло казаться приторным и чувственным. Лисипп изменил «канон» Поликлета, т. е. традиции V века, и придал ему характер большего изящества, удлинив тело до длины почти восьми голов (вместо прежних семи), подчеркнув сочленения и мускулатуру в ущерб их мясистым покровам. Его лица не выражают ни мечтательности, ни страсти; они отличаются просто нервностью и утонченностью. В Ватикане имеется копия лучшей его статуи, — борца «Апоксиомена», который скребком счищает с руки масло и пыль палестры. Возможно, что знаменитый «Боргезский борец», находящийся теперь в Лувре, является копией с лисипповского оригинала; подпись «Агасий Эфесский» на этой немного холодноватой статуе сделана копиистом. Найденная в Дельфах статуя борца, слепок с которой находится в Лувре, представляет собой свободную копию утраченной бронзовой статуи Лисиппа. Наконец, несколько статуй Геракла и Александра сделаны с оригиналов того же художника. Я предложил бы считать его также творцом женской статуи, существующей во многих копиях; лучшая из них, хранящаяся в Дрезденском музее, была найдена в Геркулануме. Тип этой женщины, в которой много сходства с головой Апоксиомена, представляет собой одно из самых прекрасных творений античного искусства; она задрапирована с такой простотой и благородством, что служит предметом подражания и в наши дни.

Около 340 г. четыре скульптора — Скопас, Бриаксид, Леохар и Тимофей — принимали участие в украшении галикарнасского «Мавзолея», который карийская царица Артемисия воздвигла в память своего супруга Мавзола. Благодаря раскопкам, сделанным Ньютоном в 1857 г., Британский музей обладает целой серией статуй и барельефов, которые некогда украшали этот мавзолей. Этот памятник венчают две великолепные статуи, изображающие Мавзола и Артемисию. Изображение Мавзола является одним из самых древних и дошедших до нас портретов, и он более замечателен, что моделью для него послужил не эллин, но кариец, т. е. полуварвар. Лепка складок искусно подчеркивает игру света и тени и приближается уже к шедевру античной драпировки — Нике Самофракийской.

Барельефы Мавзолея изображают борьбу греков с амазонками; очень поучительно сравнить их с парфенонским фризом. В них мы видим черты нового искусства, любовь к живым и неожиданным движениям, искание эффектного и живописного, изящество, не исключающее силы, но иногда достигающее утонченности.


70. Геракл. Копия со статуи Скопаса. Лондон.


71. Арей б. собр. Людовизи. Рим.


72. Апоксиомен. Копия со статуи Лисиппа. Рим.


73. Посидон. Копия со статуи круга Лисиппа. Рим.

5 Зак. 603. — История искусств.

Уже древние находились в сомнении, приписать ли Скопасу или Праксителю знаменитую группу Ниобы с детьми, жертвами стрел Аполлона и Артемиды. Сохранились античные копии различного достоинства некоторых фигур и всей группы; они хранятся во Флоренции, в Риме, в Лувре и в других местах. Если судить по копиям, то оригиналы их должны были принадлежать Скопасу. В центре находилась Ниоба с младшей дочерью; копия этой группы хранится во Флоренции. Сюжет, трагичнее которого трудно что-либо представить себе: мать, на глазах которой убивают ее дочь, изображена с простотой, полной благородства; еще нет и намека на физическое страдание, на болезненные судороги Лаокоона. Девочка, прижавшаяся к матери, является восхитительным созданием искусства. Ее прозрачная туника, облепляющая ее молодое тело тысячами мелких складок, обнаруживает влияние живописи на скульптуру. На Нике Самофракийской мы тоже встретим прозрачную и в то же время лежащую складками тунику. Другая прекрасная фигура из группы Ниобид, отличная копия которой хранится в Ватикане, напоминает нам также Нику Самофракийскую; здесь сходство заключается главным образом в живописно брошенной драпировке.

Время создания Ники Самофракийской, которой имеет счастье обладать Лувр, известно нам довольно точно: она изображена трубящей, стоящей на носу галеры и была поставлена на острове Самофракии в память морской победы, одержанной в 306 г. возле Кипра Деметрием Полиоркетом над флотом Птоломея. В то время в греческой скульптуре господствовало два направления: школы Лисиппа и Скопаса; эта статуя принадлежит школе Скопаса. Благодаря неудержимому порыву и победоносной энергии, трепету жизни, одушевляющей мрамор, удачному контрасту между развевающейся мантией и прилегающей к торсу и бедрам тунике, эта статуя является одним из самых прекрасных выражений движения, которое оставило нам античное искусство. Скульптор передал в ней не только силу мускулов, торжествующее изящество, но выразил в ней даже порыв морского ветра, который почувствовал Сюлли Прюдом в таком же окрыленном стихе:

«Великий ветер в ней трепещет Саламина»...

В Книде была найдена Ньютоном статуя в натуральную величину, изображающая Деметру в печали по своей дочери, похищенной Плутоном; она теперь находится в Британском музее. Произведение это относится приблизительно к 340 г. до н. э. и в нем заметно двойное влияние: Праксителя и Скопаса. Ее сравнивали со скорбящей богоматерью, образ которой так часто встречается в искусстве Ренессанса. Но если мы вглядимся в нее внимательнее, то увидим, что различие глубже сходства. Скорбь языческой матери сдержана и мало проявляется во вне: она не бросается нам в глаза, мы скорее угадываем ее. Мы увидим, что древние после IV века не отступали перед реальным изображением самого сильного физического страдания; но моральную скорбь они изображали сдержанной и смягченной. Изображение, подобное плачущей богородице Рожера-ван-дер-Вейдена, совсем чуждо античному искусству.



74. Ниоба с дочерью. Флоренция.



75. Боргезский боец. Статуя Агасия. Париж.



76. Афродита Медичи. Статуя Клеомена. Флоренция.



77. Ника с острова Самофракии. Париж.

Эта сдержанная грусть составляет очарование многих надгробных стэл, которые принадлежат к числу самых тонких и чистых произведений анонимных авторов IV века. Горе близких выражено с такой сдержанностью, что иногда можно ошибиться и подумать, что они изображают мертвых, соединившихся с родственниками своими в блаженных Полях Елисейских. Выражение отчаяния никогда не встречается; позы, так же как и выражение лиц, спокойны; и только легкий наклон головы обнаруживает сокровенную мысль скульптора. Как один из самых прекрасных образчиков этого рода памятников мы можем назвать одну афинскую стэлу; на ней умершая изображена сидящей на стуле и вынимающей украшение из маленькой шкатулки, которую перед ней держит ее служанка. Это опять изображение усопшей в одном из обычных ее занятий земной жизни; в нем нечего искать мистического смысла или обещания блаженной загробной жизни. С какой истинно аттической тонкостью соткан покров грусти, окутывающий эти очаровательные фигуры! Как благороден этот траур б слез, который целомудренно сдерживается и над недавно закрытой могил вспоминает улыбку дорогой усопшей! У нас, к счастью, есть много путе чтобы проникнуть в глубину аттического духа. Мы можем читать Эврипи и Платона, Ксенофонта и Исократа, фрагменты Менандра, мы можем см треть на сотни статуй и раскрашенных ваз. Но ничто, даже лучшие стр ницы Платона, не может так сроднить нас с античным миром, дать глубо почувствовать тонкий вкус, красоту оттенков, как прогулка по кладби Афин, где весной вместе с благоуханием тмина и мяты мы вдыхаем аром единственного и бессмертного цветка человеческого гения — гения Атти

Восьмая лекция

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ ПОСЛЕ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО

В 336 г. до н. э. Александр Македонский наследовал своему отцу Филиппу; ему было только двадцать лет. После того как он привел в Греции к концу дело, начатое его отцом, взял и разрушил Фивы, покорил Афины, он последовательно завоевал Малую Азию, Сирию, Египет, Иран, Бактрию, север Индии и умер в Вавилоне в 323 г. Его полководцы разделили между собой всю его громадную империю и распространили греческую цивилизацию от берегов Нила до Окса (нынешняя Аму-Дарья) и Инда. Индия, получившая начатки своего искусства из Ирана, сделалась тогда ученицей Греции, но ученицей капризной, темперамент которой, чуждый всяких правил и всякой меры, должен был создать совершенно иной стиль.

Последствия завоеваний Александра были огромной важности для эллинизма и для греческого искусства. Афины перестали быть его центром; наследниками их в интеллектуальном отношении явились в Египте — Александрия Птоломеев, в Сирии — Антиохия Селевкидов, в Малой Азии — Пергам Атталидов. Оторванный от родной почвы, сделавшийся почти всемирным, эллинизм потерял в чистоте столько же, сколько выиграл в распространенности. В то же время изменился и политический режим: место маленьких греческих государств с их свободными городами заступили восточные монархии с потомственным престолонаследием и почти абсолютные. Искусство работало главным образом для своих властителей, для новых столиц, которые они хотели украсить; оно часто стремилось ослепить громадными размерами, великолепием и рассчитывало чаще на эффект, чем на совершенство формы и работы.

Эллинистической эпохой, в отличие от эпохи *эллинской*, называется период времени между смертью Александра (323) и завоеванием Египта римлянами (30). Искусство развивалось в эту эпоху очень быстрым темпом и претерпело полное превращение, на которое нельзя смотреть как на *упадок*, потому что в нем появились и развились новые элементы, унаследованные современным искусством. После спокойной силы (Фидий),

томного изящества (Пракситель), страсти (Скопас), утонченности и нервности (Лисипп) оставалось еще выразить физическое страдание, агонию, бессвязные и хаотические движения души и тела; и это в совершенстве выполнили родосская и пергамская школы.

Но это еще не все. После того как искусство создало типы богов и героев, изваяния амазонок и атлетов, оно должно было выучиться еще изображать отдельного человека, индивидуум, создать портрет; оно должно было включить в свою область людей, которые были не богами и не эллинами, дать реальное и живописное изображение варваров, эфиопов и галлов. Это и было сделано главным образом в Пергаме и Александрии. Жанровая скульптура, которая интимно трактует безыскусственные сюжеты, едва существовала; александрийцы развили ее, следуя образцам искусства древнего Египта. Наконец, кроме богов и людей, существовала еще природа, которой до сих пор слишком пренебрегали; художники эпохи эллинизма научили мир искусству пейзажа; сельские наивные сцены появились не только в живописи, но и в барельефах и статуях. Все эти интересные нововведения, весь этот прогресс был совершен в течение меньше чем двух столетий. Эпоха, видевшая это, была одной из самых великих эпох человеческого духа.

Из эллинистических центров в настоящее время наиболее известен Пергам (к северу от Смирны). Около 240 г. до н. э. царь Аттал отбросил галатов, наводнивших Малую Азию после разрушения Дельф в 279 г. В память этих побед он заказал бронзовые статуи, изображающие побежденных галатов. В XVI веке в Риме были найдены мраморные копии некоторых из них; самыми большими из них были статуя галата, убивающего себя и жену, и знаменитая статуя, называемая «Умирающий гладиатор». На самом деле — это галат, потому что у него на шее золотое плетеное ожерелье и в его наружности, равно как и в его щите и роге, нет ничего греческого. Умирающий галат — произведение одновременно реалистическое и трагичное; греческий скульптор — он назывался Эпигоном — сочувствовал этому храброму и сильному варвару, которого неудержимая жажда приключений привела к смерти в столь далекой от его родины стране. Приемы ваятеля имеют много общего с изображением «Борца» в Лувре и позволяют отнести галата к школе Лисиппа. Позже, после новых побед, около 166 г. другой Пергамский царь, Евмен II, воздвиг в пергамском Акрополе посвященный Зевсу колоссальный алтарь из белого мрамора, обломки которого были найдены немецкой археологической миссией. Основание этого алтаря украшено фризом, на котором горельефом изображена битва богов с гигантами. В глазах эллинов здесь был намек на современные события; легендарные гиганты были галатами, а богами были азиатские греки. Метров сто этого фриза, фигуры на котором изображены высотой в 2 *м*, были выкопаны между 1880 и 1890 гг. и перевезены в Берлинский музей. Это самое внушительное из декоративных произведений, оставленных нам античным миром; первое впечатление при виде этих колоссальных изваяний — ослепляющее. При внимательном изучении начинают выступать недостатки — наклонность к слишком сильным выпуклостям, однообразие в выражении движения и силы; но сколько законченного, какая уверенность резца,

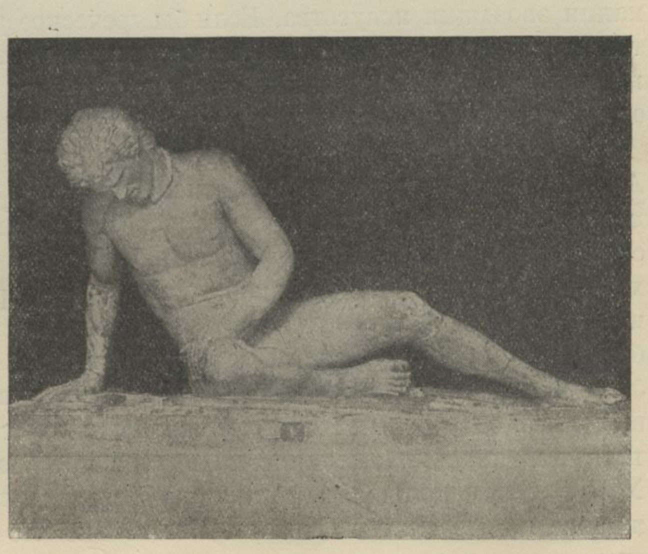


78. Галат, убивший свою жену и убивающий себя. Рим.

79. Раненый варвар. Неаполь.



80. Демосфен. Статуя Полиевкта. Рим.



81. Умирающий галат. Рим.

какое богатство мотивов! Если бы мы захотели найти нечто подобное в современном искусстве, мы могли бы назвать разве лишь отдельные фигуры или группы, «Милона» Пюже, «Марсельезу» Рюда, но такого ансамбля не дал нам ни Ренессанс, ни искусство XIX века. Нельзя себе представить ничего более величественного, чем фигура борющегося Зевса, более трогательного, чем поверженный на землю гигант, за которого заступается его мать Гея (Земля), наполовину выходящая из почвы, чтобы остановить руку Афины. Одно из немалых достоинств пергамского искусства заключается в его умении прославлять победы, не отказывая при этом в симпатии к побежденным.

Это красноречие физического страдания, столь трогательное в выражении молодого гиганта, доведено до еще большей силы в знаменитой группе Лаокоона (теперь в Ватикане), творении трех родосских скульпторов, изваявших его около 50 г. до н. э. Теперь, когда мы знаем чудеса великого аттического искусства, Лаокоон не кажется нам, как во времена Лессинга, самым высшим выражением греческого гения; но, во всяком случае, он самый трагический и самый трогательный. Троянский жрец, которого обвивают змеи, видит, как гибнут с ним рядом два его сына, и умирает с криком отчаяния на устах. Некоторые утверждают, что это чисто физическое страдание, и это критическое замечание, которое может показаться тонким, получило большое распространение. Но разве в Лаокооне, кроме страдания умирающего человека, не чувствуется еще горе отца? И почему к страданиям Лаокоона мы должны относиться с меньшим сочувствием, чем к страданиям мучеников, которые так охотно изображало более новое искусство? Очень моден теперь род снобизма, который состоит в порицании греческого искусства после Фидия и итальянского — после Рафаэля; наименьший недостаток тех, кто разделяет этот взгляд, заключается в полном непонимании эволюции искусства. Если бы греческое искусство завершилось фронтонами Парфенона, оно было бы таким же неполным, как искусства Ассирии и Египта; мы можем оценить его несравненное величие, только восхищаясь одновременно произведениями его детства, юношества и зрелого возраста.

Тот же предрассудок тяготел с середины XIX века над знаменитым Аполлоном, украшающим Бельведер Ватикана. Эта копия бронзовой статуи, которая, вероятно, была сделана через несколько лет после смерти Александра; оригинал ее без убедительных доказательств приписывают Леохару — одному из художников, которые под руководством Скопаса украшали Мавзолей. Тело Аполлона представляет полный контраст с телами богов и героев пергамского фриза. Там все мускулы подчеркнуты, как будто художнику доставляло особое удовольствие изображать их возможно выпуклее; здесь скелет только как бы покрыт невыразительной телесной тканью и эпидермой; искание изящества преобладает над выражением силы. Характерные черты лица Аполлона Бельведерского указывают на происхождение его из школы Скопаса. Бог только что пустил стрелу, и взгляд его гневен; но в нем в то же время видны страстность и беспокойство. Боги в эллинистическом искусстве потеряли свое олимпийское спокойствие; даже побеждая и сознавая свое всемогущество, они все же испытывают беспокойство.

82. Старый рыбак. Рим.

83. Так называемая Паниска. Рим.

84. Статуя Нила. Рим.

85. Так называемая Спящая Ариадна. Рим.



86. Мальчик с гусем. Статуя Боэфа. Рим.



87. Муза. Берлин.



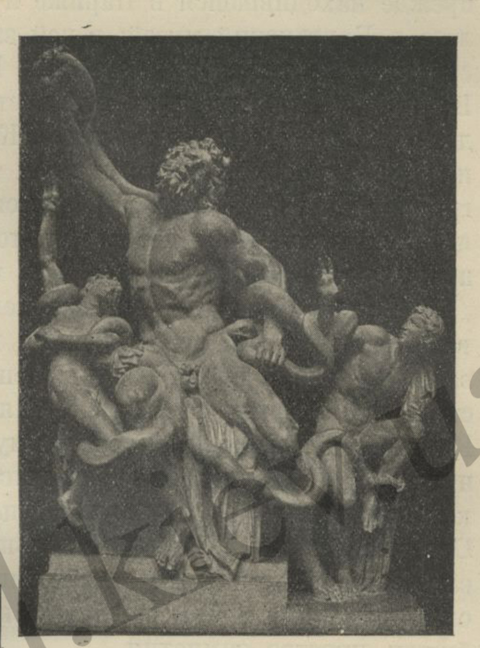
88. Аполлон, предводитель муз. Рим.



89. Мальчик с уткой. Рим.



90. Афродита Милосская. Париж.



91. Лаокоон. Группа работы Агесандра, Афинодора и Полидора. Рим.



92. Борцы. Флоренция.



93. Афина и гигант. Горельеф с Пергамского алтаря. Берлин.

Эти черты еще яснее выступают в восхитительной голове Аполлона, прежде находившейся в Париже и перешедшей потом из коллекции Пурталеса в Британский музей; в ней заметны черты как будто семейного сходства с Аполлоном Бельведерским. Почему же Аполлон Пурталеса страдает? Волнует ли его музыкальный восторг? На этот вопрос никто еще не мог дать удовлетворительного ответа. Какая пропасть между этими страданиями или беспокойством, искажающим черты прекрасного лица, и сдержанной грустью Деметры Книдской! Здесь греческое искусство достигает предела языческой эстетики, предела, который не задумалось перейти позднейшее искусство, изображая богоматерь и Иоанна в слезах у подножия креста.

Голова старика с выражением страдания на лице, из музея Баррако в Риме, наверное, возбудила бы массу противоречивых мнений, если бы в ней не узнали копию головы Кентавра, которого мучает Эрот, — с эллинистической группы, в копии хранящейся в Лувре. Но Эрот не причиняет Кентавру никакого физического мучения; он только символизирует страдание любви. Таким образом несчастная или неудовлетворенная страсть накладывает печать на черты лица, подобно змеиным укусам Лаокоона. Совершенствуясь в передаче сильных и мучительных эмоций, эллинистическое искусство ищет для них мотивы даже в изящной греческой мифологии; оно ищет в них случая показать свое превосходство и заинтересовать и пробудить чувство симпатии.

В эллинистическую эпоху было воздвигнуто очень много храмов больших размеров и богаче украшенных, чем Парфенон, но работа в них не так тщательна и стиль не так чист. К несчастью, до нас дошло очень немного украшающих их статуй и барельефов. Чтобы составить себе представление о грандиозных барельефах этой эпохи, следует изучить великолепный саркофаг, найденный в 1888 г. в Сидоне и находящийся теперь в Оттоманском музее Стамбула. Этот саркофаг, сделанный из аттического мрамора (около 300 г.), украшен изображениями эпизодов из жизни Александра Великого и, несомненно, содержит останки одного из его сподвижников, сделавшегося могущественным и богатым благодаря его милостям. Это произведение эклектическое, в котором, кроме господствующего влияния Скопаса, чувствуется влияние Лисиппа и других, но великий художник, задумавший и создавший эти сцены, также не был лишен индивидуальности и гениальности. Так называемый саркофаг Александра является не только одним из шедевров греческого искусства, но и наиболее сохранившимся; фигуры как будто изваяны только вчера, и эта свежесть еще увеличивается утонченной прелестью раскраски. Мы видим в нем эллинистическое искусство хотя в самом начале его возникновения, но уже со всеми чертами, которые в будущем достигнут полного развития: жизнью, движением, эмоциями, реализмом в костюмах и аксессурах. И невольно возникает вопрос, что же вызывает большее удивление, гений ли, создавший такое произведение, или фантазия вождя, который велел его зарыть в темный и недоступный склеп, где он только благодаря счастливой случайности вместе с несколькими другими произведениями был найден для того, чтобы служить славе греческого искусства и радовать наш взор.

Девятая лекция

ДЕКОРАТИВНЫЕ ИСКУССТВА В ГРЕЦИИ

В Греции ремесленник естественно и просто создавал художественные произведения. Украшал ли он вазу, треножник, зеркало, лепил ли он фигурки из терракоты, вырезал ли он печать или монетный штемпель, он делал свою работу с инстинктивным желанием, чтобы произведение его могло заинтересовать и порадовать взор. Даже в самой скромной работе он являлся продолжателем, а иногда и соперником современных ему больших художников. В этом отношении можно сказать, что в Греции не было существенной разницы между «чистым» искусством и искусством вещей, художники и ремесленники черпали свое вдохновение из одного источника, обнаруживали одинаковый вкус.

К сожалению, памятники чистого искусства очень малочисленны и почти все искажены, потому что они обыкновенно находились на поверхности земли и вследствие этого легче подвергались разрушению и порче. Так, у нас нет и пятидесяти античных бронзовых статуй — я говорю о статуях в натуральную величину; а из них — только пятнадцать изваяны в греческую эпоху. Но произведения декоративного искусства часто бывали погребены вместе с умершими; их массами находят в гробницах, куда они были положены древними. Чтобы не приводить много примеров, назову большие гробницы (курганы) в Крыму и Этрурии, в которых были найдены золотые украшения необыкновенно красивой работы; в некрополях Малой Азии, Греции, Южной России, Этрурии, Триполи были найдены тысячи расписных ваз, терракотовых фигурок, стекла, резных камней, служивших как печати. Маленькие бронзовые изделия также сохранились лучше, чем большие металлические статуи, по причинам, которые грозят разрушением предметам из дорогого материала. Эти бронзовые изделия, статуэтки или рельефы знакомят нас со многими мотивами скульптурного искусства, которые иначе не дошли бы до нас; но большинство из них является не копиями; они были и задуманы для изображения в маленьком размере.

Наконец, сохранились целыми тысячами геммы или резные камни благодаря их твердому материалу и монеты — благодаря их количеству и относительно маленьким размерам; они дают истории искусства материал, настолько же точный, насколько и богатый.

Кроме драгоценностей — ожерелий, браслетов, серег, — найденных в могилах, в наших музеях хранятся великолепные чеканные рельефные серебряные вазы, которые случайность сохранила нам от человеческой алчности или потому, что они были зарыты в глубине огромных курганов, которые трудно было исследовать (крымские вазы в Ленинградском Эрмитаже), или оттого, что они являлись сокровищами храмов или частных лиц и тщательно скрывались в эпоху нашествий варваров своими хранителями или владельцами (вазы из Гильдесгейма в Ганновере, теперь в Берлинском музее, из Берне в кабинете медалей в Париже), или же потому, что они были потеряны во время битв. Великолепная коллекция ваз и серебряных предметов, принесенная в дар Луврскому музею Ротшильдом, была найдена под пеплом Везувия в Боскореале близ Помпеи. Очень часто античные металлические вазы бывали украшены отдельно изготовленными пластинками и эти пластинки, более прочные, чем самые вазы, во многих случаях одни только и дошли до нас.

Все оригинальные произведения античной живописи исчезли совсем; от Полигнота, Зевксиса, Паррасия, Апеллеса остались только их имена. Как на лучшую античную фреску мы можем указать на брачную сцену, называемую «Альдобрандинской свадьбой» в Ватикане; эта фреска, вызывавшая восхищение Пуссена, дает нам понятие о глубине наших утрат, но сама является лишь слабым отражением прекрасного произведения[1]. То же самое можно сказать и о мозаиках, подражании, несколько грубом, живописи при помощи кусочков цветных камней, которыми в римскую эпоху украшали пол и иногда стены. Самая лучшая из этих мозаик, изображающая битву при Иссе (в Неаполе), повидимому, является, подобно многим другим произведениям того же рода, копией с картины, написанной в Александрии. Многочисленные фрески, найденные в Геркулануме, Помпее, Риме, Египте, представляют собой декоративные работы невысокой ценности и, кроме того, эпохи более поздней, чем греческая. В Египте найдена целая серия хороших реалистических портретов первых веков Римской империи, которые представляют собой драгоценные образцы живописи восковыми красками (энкаустика). За неимением произведений Полигнота или Микона, мы должны довольствоваться расписными вазами их эпохи, исполненными в их стиле и по их мотивам. Самая богатая и прекрасно подобранная коллекция, вероятно, лучшая в мире, находится в Лувре: достаточно нескольких слов, чтобы указать на самые существенные отличительные черты.

---

[1] В центре невеста, увенчанная цветами, разговаривающая с богиней Убеждения (Пейфо); жених сидит на пороге дома. Сбоку другая полуобнаженная женщина держит чашу с маслом для возлияния. Налево — приготовление к омовению; направо — жертвенный обряд. Эта картина была найдена в 1606 г. в Риме и принадлежала раньше кардиналу Альдобрандини, откуда и произошло ее название.

Я уже говорил о микенских вазах (1600—1100 до н. э.), в раскраске которых замечается как будто отвращение к прямым линиям, и где господствует орнамент, заимствованный из растительного мира и морской фауны. Приблизительно между 1100 и 750 гг. господствует или, вернее, вновь появляется стиль геометрический[1], т. е. составленный из отдельных или концентрических кругов, из ломаных, переплетенных, параллельных или другими способами запутанных линий. В таких вазах даже люди и животные стилизованы; бесконечно разнообразные и прихотливые линии природы приближены к геометрическому рисунку. Самые интересные из этого рода ваз с изображениями морских битв и похоронных процессий найдены на афинском кладбище Дипилоне («двойные ворота»), откуда и произошло название «дипилонских ваз», под которым они известны. Около 750 г. появляется новый стиль, который замечателен орнаментом, идущим поясами и напоминающим восточные ковры; эти вазы называются «коринфскими». На светложелтом фоне изображены черные фигуры с более светлыми местами фиолетового и белого цвета. Наконец, около 600 г. появляется греческая керамика с черными фигурами на красном фоне и господствует до 500 г., после которого начинает преобладать новый стиль — красная живопись на черном фоне. Эти два последние вида ваз часто называются этрусскими, потому что их находят очень много в этрусских гробницах; но название это неточно, так как достоверно известно, что почти все эти вазы были сделаны в Афинах, по крайней мере в V веке, и что все вазы лучшего стиля, найденные в Этрурии, происходят из Афин. Вазы с черными фигурами еще архаичны, но в них уже проявляется замечательная уверенность рисунка. Среди ваз с красными фигурами, которые производились массами в Афинах между 500 и 400 гг. и еще в IV веке, находятся истинные шедевры, с подписями мастеров и живописцев, их создавших; по крайней мере три имени из них заслуживают известности: Ефроний, Дурий и Бриг.

Особенно большой интерес представляют афинские вазы с белым фоном и цветными фигурами, так называемые лекифы, изготовлявшиеся исключительно для гробниц. Содержанием живописи на большинстве из них служит культ мертвых. Среди них мы встречаем рисунки, великолепные для всякого времени, например сцена, в которой Гипнос (сон) и Танатос (смерть) в присутствии Гермеса (Меркурия) осторожно несут молодую женщину в могилу.

После Пелопонесской войны Афины перестали быть исключительным центром производства ваз; большие мастерские были основаны в южной Италии. Вазы, огромных размеров, изготовленные именно в этих мастерских, прежде всего приковывают наше внимание в музеях, хотя живопись на них, большей частью, весьма посредственна. Живопись на большой амфоре, хранящейся в Мюнхенском музее, рисует нам царство ада, мотив очень

[1] Посуда с геометрическим орнаментом делалась до микенской эпохи не только в Греции, но и во всей Европе, где стиль этот еще сохранялся во время Римской империи и даже позднее.

частый в эту эпоху (около 350 г.), но редкий в период расцвета искусства.

Производство ваз с красными фигурами прекратилось в самой Италии около 280 г. до н. э. Их заменили вазы с красной и черной окрасками и рельефными изображениями, представляющими имитацию металлических ваз. Так как рельефы эти легко воспроизводились формованием в большом количестве, то это производство можно скорее назвать промышленным в современном значении этого слова, не «чистым» искусством. В живописной керамике мы не можем найти ни одного примера двух совершенно одинаковых ваз; афинские мастера относились с отвращением к рабскому копированию, не пользовались при работе шаблонами и выполняли всю работу от руки.

Типичные формы греческих ваз очень разнообразны. Античные названия большинства из них для нас утеряны; в сочинениях о керамике их обозначают номерами.

Еще больший интерес представляет изучение терракотовых фигур, производство которых в Греции не прекращалось с микенской эпохи. Греки оставили нам целую массу статуэток, изображающих богов и богинь, героев и гениев, мужчин и женщин в занятиях и забавах обыденной жизни, карикатуры животных, уменьшенные копии знаменитых статуй. Вместе с статуэтками находят барельефы, которые служили для украшения храмов и домов. Почти во всех городах и очень многих античных некрополях найдено очень много терракотовых изделий; это были самые дешевые произведения искусства и вместе с тем их очень охотно покупали; они посвящались богам и их погребали вместе с усопшими. В этом отношении самыми знаменитыми являются некрополи в Танагре (Беотия) и Мирине в Малой Азии (между Смирной и Пергамом). В Танагре находят фигуры всех эпох; но самые красивые из них, конца IV века, отражают влияние Праксителя. Они изображают главным образом задрапированных женщин, часто в шляпах, с зонтиками, в позах очаровательно кокетливых и грациозных. В Мирине самые красивые статуэтки относятся к эпохе после Александра Македонского и имеют совсем иной характер. В этом некрополе были найдены в большом изобилии фигурки женщин и юношей, одетых и нагих, играющих, прыгающих в самых резких движениях. В них чувствуется отголосок тех азиатских школ, с бьющим через край избытком жизни, которым мы обязаны фризами алтаря в Пергаме. Александрийское искусство с его склонностью к сценам интимной жизни и карикатурам оказало большое влияние на искусных скульпторов Мирины. Ни один музей не дает такого богатого материала для изучения античной терракоты, как Лувр; кроме танагрских и миринских, в нем находится целая серия теракот из Смирны, Кипра, Родоса, Италии и Киренаики.

После микенской эпохи резьба на твердом камне вошла в употребление во всем греческом мире; известны целые сотни резных камней стиля эпохи Миноса и микенской, найденных на островах Архипелага и служивших печатями; были даже найдены отпечатки их на терракотовых дощечках. Камни с резанными вглубь изображениями называются геммами



94. Чаша работы Гиерона. V век до н. э.

93. Воскресение Адониса. Живопись на вазе IV века до н. э.

95. Император Клавдий. Камея I века н. э. Вена.

97. Ваза с вакхическим рельефом.

(intaglio); их надо различать от камей с рельефными изображениями; камеи служили для украшения, а не были печатями.

Из всех античных произведений одни только резные камни дошли до нас почти во всех случаях в том виде, в каком ими пользовались древние. Мы имеем геммы всех эпох и по ним можем проследить последовательность стилей и влияние великих скульптурных школ. Найти образчик среди такой массы гемм, которые все представляют собой шедевры, очень трудно. Гемма, находящаяся теперь в Бостоне и изображающая триумф Августа при Акциуме, длиной всего в 2 *см*, во всей тонкости и во всей полноте воспроизводит стиль исторических барельефов.

Обычай резать камеи из сардоникса, состоящего из нескольких слоев, появляется в эпоху Александра и продолжается до IV века Римской империи. Самая большая из известных нам камей изображает апофеоз Тиберия и находится в Париже. Самые красивые две, на которых изображены одновременно портреты Птоломея Филадельфа и его жены, хранятся в музеях Вены и Ленинграда. Эти чудесные камеи относятся, несомненно, к III веку до н. э., они представляют собой шедевры, до которых не смогло возвыситься современное искусство.

Если искусство резьбы печатей очень древне, то искусство чеканки монеты относительно недавнего происхождения; ни в Ассирии, ни в Египте оно не было известно. Самые древние греческие монеты относятся к VII веку и были сделаны в Малой Азии. Но настоящими произведениями искусства они делаются только в V веке под влиянием школы Фидия. Однако на этот раз первенство принадлежит не Афинам. Самые красивые монеты были сделаны в Сицилии, и на некоторых из них замечательные мастера, как Эвенет и Кимон, подписывали свое имя. Несравненные сицилийские монеты, чеканенные в V веке, в такой же мере отражают превосходство греческого искусства, как Гермес Праксителя и Венера Милосская; профиль нимфы Аретузы представляет, может быть, самую красивую из известных нам греческих голов. Несомненно, и теперь существуют очень красивые монеты, как, например, английские фунты с изображением св. Георгия или очаровательная «Сеятельница» Роти; но превосходство греков в этом отношении вне всякого сомнения и отчасти по чисто материальным причинам. Нынешние монеты, сделанные при помощи чеканного пресса, плоски; монеты древних всегда более или менее выпуклы, что давало возможность сделать изображение более ясным и рельефным.

У меня не было намерения рассматривать бесконечно разнообразные продукты греческого декоративного искусства, но я хотел лишь указать на тот живой интерес, который они имеют для нашего предмета — общей истории искусств. Тот, кто убедится в этой истине, найдет в музеях много поучительного и интересного, и убедится в том, что материал и размеры произведений искусства имеют мало значения, ибо самое главное в них — стиль, убедится в том, что греческий гений оставил свою печать на всем, чего касалась рука греческого ремесленника.

ПРИМЕЧАНИЯ

к пятой, шестой, седьмой, восьмой и девятой лекциям

Лучшее определение значения для нас греческого классического искусства дано К. Марксом. В предисловии к «Критике политической экономии» Маркс указывает, «что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца». «И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом» [1]. Общественный строй Греции — развернутое рабовладение. «Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы и Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы», говорит в «Анти-Дюринге» Энгельс [2]. История Греции — это развитие «полиса», города-государства, объединения свободных рабовладельцев. В начале аристократическое, содержащее в себе многие пережитки родового строя, античное государство переходит к зрелым формам рабовладельческой демократии путем ряда революционных переворотов, падающих на VII—VI века до н. э.

Современная наука об искусстве отделяет «архаику» VIII—VI веков от греческой «классики» V—IV веков и от «эллинизма» последующих столетий. Первичные памятники греческой архаики обычно толкуются как изображения божеств (Артемиды, Геры); следует однако отметить полное отсутствие каких-либо атрибутов, указывающих на божественность, как в этих женских статуях, так и в статуях обнаженных юношей — «Аполлонов»; в последних правильнее видеть изображения физкультурников, победителей на общественных состязаниях. Весьма важно отметить начало изображения движений. В «Нике» с острова Делоса верхняя часть тела изображена неподвижно, нижняя часть фигуры поставлена в профиль и изображена в схеме «коленопреклоненного бега». Обе части фигуры не согласованы одна с другой. Несогласованность движений, поворота верхней и нижней частей тела налицо при внимательном рассмотрении даже в фигуре раненого воина с восточного фронтона храма на острове Эгине и в «Дискоболе» Мирона.

Краткость изложения не позволяет Рейнаку упомянуть о всех заслуживающих внимания произведениях греческого искусства. Необходимо знать о группе «Тираноубийц» Гармодия и Аристогитона, изваянной вначале Антенором, впоследствии повторенной Критием и Несиотом; это памятник огромного значения, идеологически отражающий революцию на рубеже VI — V веков и дающий первый пример художественного последователь-

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, введение, изд. 1930 г., стр. 79—82.
[2] Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Партиздат, 1934, стр. 129.

ного отказа от фронтальности. Статуя «Ники» Пеония современной наукой отодвигается на более позднее время, нежели отводимое ей Рейнаком, именно на 30—20-е годы V века.

Трактовка античной архитектуры в книге Рейнака очень кратка. Он не упоминает ведущих архитекторов V века кроме Иктина и Калликрата; имена Либона, строителя храма Зевса в Олимпии, Мнесикла, строителя Пропилей в Афинах, должны быть указаны в каждой истории искусств. Пропорции Парфенона были за последнее время предметом внимательного изучения советских и западных ученых (Мессель, Хэмбидж, Жолтовский, Брунов). Мифологические темы убранства Парфенона скульптурой, в частности «Спор богини Афины с морским богом Посейдоном», заслуживают особого анализа. Этот последний миф явно отражает некий далекий хозяйственный конфликт между интересами морского побережья — экономикой рыболовецких хозяйств — и более прогрессивными интересами культурного землевладения и садоводства, стоявших под покровительством богини Афины. Защищаемая Рейнаком атрибуция статуи Афродиты Милосской как произведения эпохи Фидия не была принята наукой. При всех качествах статуи она и по мотиву своей полунаготы и по трактовке одежды, очень живописно свободной, относится к эпохе эллинизма, даже к самому концу ее.

Маркс называет V век эпохой высшего внутреннего расцвета, IV век — эпохой высшего внешнего блеска греческой культуры. Статуя «Эйрены» Кефисодота, отца Праксителя, открывает новую эру греческой пластики; в IV веке «этика», героизм и «калокагафия» (нерасторжимое единство красоты и доблести) греческой классики уступает место индивидуализму, «патетике» Скопаса и «эстетике» Праксителя. Что касается искусства последнего мастера, то следует указать, что нам сейчас оно стало известно значительно лучше, чем в дни Рейнака; голова Афродиты из бывшего собрания Кауфман в Берлине превосходит по качеству выполнения голову из собрания Леконфильда, упоминаемую Рейнаком. Ряд замечательных женских торсов, восходящих к тому же типу Афродиты Праксителя, обогатил наши сведения об античном искусстве вообще (например торс из Киренаики). Вряд ли прав Рейнак, сопоставляя античных живописцев IV века с колористами Возрождения; исследования Пфуля и других ученых определенно указывают пределы, до которых дошло развитие античного искусства цвета. Важно обратить внимание на развивающиеся с IV века до н. э. пессимизм и фатализм миросозерцания, торжествующий индивидуализм портретного искусства, черты натурализма (статуя Мавзола!) и идеализма («героизированные» портреты Александра Македонского), затем аллегорий (вроде «Нила») и торжествующего декоративизма.

Для характеристики Лисиппа важно, что он первый вводит фигуры в трехмерное пространство, строя свои статуи так, что они вытягивают руку навстречу зрителю, нагибаются не только в стороны, но и вперед; вместе с тем воплощающий эти черты «Боргезский боец» явно относится к более позднему времени, и его место ближе к «Лаокоону», нежели к «Апоксиомену».

Характерные черты эллинизма, искусство которого некоторыми исследователями именовалось «античным барокко», должны быть истолкованы в свете социальных сдвигов и политических катастроф того времени. Не свободная демократия, а деспотия создает Пергамский фриз с его проповедью власти богов, которым не в силах противиться даже гиганты (в эпоху классики великий трагик Эсхил вкладывал в уста своего «Прометея» слова самого гневного протеста против насилия со стороны богов). Трагическая группа «Лаокоон» (Рейнак не называет его творцов, — статуя была изваяна Агесандром, Полидором и Афинодором) не случайно создана в эпоху потери Грецией под пятой Рима своей свободы (146 г. до н. э.).

Декоративные искусства Греции Рейнаком освещены довольно полно. Отметим наличие ценной коллекции позднеегипетских «фаюмских» портретов в советских музеях; имена мастеров, подписывающих греческие вазы, как Ефроний, не всегда являются указанием на авторство рисунков на вазах; следует различать согласно этим надписям, «сделал» или «расписал» вазу художник. Все упомянутые Рейнаком мастера ваз относятся к V веку.

Десятая лекция

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ И РИМЛЯН

Около 1000 г. до н. э. в Италию пришли морем выходцы из Лидии, области Малой Азии, и, смешавшись с туземным населением, положили основание этрусскому союзу.

Этрурия была покорена римлянами в 283 г. до н. э. До этого времени в течение четырех веков цивилизация ее была в цветущем состоянии и оставила нам множество памятников — городских стен, развалин храмов, больших гробниц, украшенных живописью и рельефами, статуй, саркофагов, терракоты, различных бронзовых предметов, золотых украшений. Что же касается так называемых этрусских ваз, я считаю нужным повторить, что это главным образом аттические вазы, привезенные в Этрурию. Оригинальным в этой цивилизации был лишь характер суровости, составляющей основу итальянского искусства. В остальном она является лишь отражением греческой, сначала Греции азиатской, затем Афин, которые ввозили в Этрурию тысячи расписных ваз и всякого рода предметов искусства, потому что у этрусков были желания и средства приобретать их.

Все же в Этрурии были местные школы, которые, подражая Греции, но не теряя своего характера, создали значительные вещи, например интересную живопись в так называемой гробнице Франсуа [1] в Вульчи, где изображен Ахилл, приносящий пленников в жертву тени Патрокла. Сюжет греческий, но трактован чисто по-этрусски; Харон, вооруженный молотом, неизвестен в эллинском искусстве, но в подобном же виде встречается в римской Галлии, что служит доказательством, что он относится к глубокой древности западной мифологии. В этом стиле есть точность и резкая сила, которой мы будем впоследствии восхищаться в фресках Мантеньи в Падуе и Синьорелли в Орвьето. Не менее сильны и оригинальны многочисленные

[1] Имя исследователя, который делал раскопки в Этрурии, в первой половине XIX века.

этрусские портреты из терракоты, из которых некоторые представляют собой целые фигуры. Это чисто туземные произведения, где чувство жизни, искание индивидуального сходства, пренебрежение ко всему отвлеченному и типичному обнаруживают чисто местный вкус, не имеющий ничего общего с эллинским.

То, что мы называем римским искусством, не представляет собой, как утверждают многие, только подражание эллинистическому искусству, перенесенному на итальянскую почву. Несомненно, подражание греческим образцам занимало в римском искусстве большое место. Начиная с III века до н. э., победы римских полководцев обогатили Рим целой массой греческих шедевров, привезенных из Сицилии и южной Италии; позже, около 150 г. до н. э., начался систематический грабеж Греции и Малой Азии полководцами, правителями и частными лицами, имевшими власть. С другой стороны, богатства Рима привлекли к нему греческих художников, которые находили заказчиков для копий с классических произведений; дома, виллы, сады богатых римлян, подобных Лукуллу и Крассу, были настоящими музеями. В эпоху Империи любовь к искусству сделалась еще более распространенной. Всему миру известно, что извержение Везувия в 79 г. н. э. залило лавой Помпею и Геркуланум и что после 1753 г. откопали почти половину Помпеи; и этот город третьего разряда доставил картин, статуй и статуэток больше, чем можно найти в любой из наших теперешних провинций.

Во всяком случае, наводнение Италии греческим искусством не помешало развитию наряду с ним искусства римского, которое в некоторых отношениях можно считать продолжением местного искусства скорее, чем упадочной формой искусства эллинского.

Римская архитектура рассеяла по всему свету большие памятники, храмы, термы, театры, амфитеатры и арены, триумфальные арки и колонны — красноречивые признаки величия Империи и ее благоденствия. Храмы и театры сделаны под влиянием греческих, но арены, как, например, римский Колизей, представляют в искусстве нечто новое, и прототипами триумфальных арок послужили скорее ворота этрусских городов, а не подобные памятники в греческом искусстве. По примеру греков, римляне пользовались в архитектуре архитравом; но они также строили большие своды, храмы, подобные римскому Пантеону, примера которому мы не встречаем в классической греческой архитектуре. Мы знаем, что эти своды были уже известны ассирийцам; очень возможно, что принципы его были получены этрусками с Востока и переданы римлянам.

Несколько лет назад стало известным, что свод римского Пантеона был построен не при Августе, но при Адриане (117—138). Эта эпоха имеет в истории искусства большое значение, так как в то время окончательно привился архитектурный прием, из которого потом должен был развиться стиль византийский, затем романский и до некоторой степени готический. С I века н. э. до самого окончания купола собора св. Петра в Риме в XVI веке архитекторы не переставали работать над проблемой свода, и различные решения ее оказали огромное влияние на образование стилей.



98. Этрусская живопись из гробницы. Корнето.

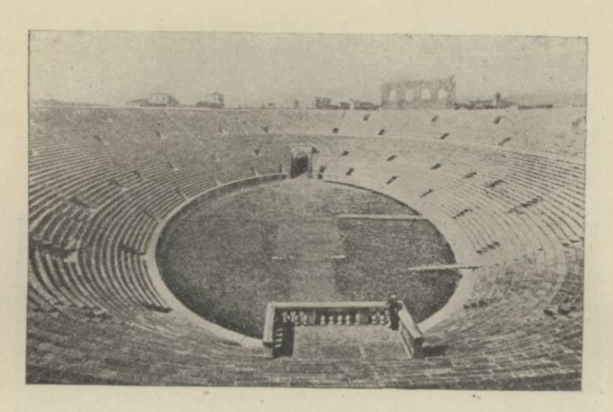
99. Дворик в Помпее.

100. Так называемая Капитолийская волчица. Рим.

101. Мозаика с изображением победы Александра над Дарием. Неаполь.

Архитектура свода настолько свойственна римскому искусству, что она продолжает в нем развиваться даже в то время, как скульптура дает лишь посредственные произведения. Базилика Константина, воздвигнутая после 305 г. с тремя колоссальными сводами, из которых средний шириной в 25 *м* и вышиной в 35 *м* является уже более совершенной постройкой, чем предшествующие; она служила образцом для архитекторов Ренессанса. Когда Браманте составил план собора св. Петра, он говорил, что у него было намерение «воздвигнуть Пантеон на базилике Константина». Среди римских триумфальных арок только арка Тита, построенная в память разрушения Иерусалима (70 г. н. э.), отличается прекрасным исполнением; остальные представляют больше интереса для археологов. То же самое можно сказать о громадных постройках для общественных практических целей — акведуках, мостах, плотинах, сточных трубах, рассеянных Римом повсюду в Империи; здесь уместно лишь упомянуть о них вскользь. Отличительной чертой римской архитектуры, сближающей ее с ассирийской и египетской, является стремление к колоссальному; примером могут служить храмы в Бальбеке и Пальмире в Сирии. Эти храмы, построенные по греческим образцам, поражают нас своей грандиозностью; но украшения их страдают небрежностью и известной перегруженностью. Но самый этот избыток, шокирующий наш вкус, не лишен оригинальности; повидимому, именно в Сирии произошла переработка нового стиля, из которого впоследствии вышло византийское декоративное искусство.

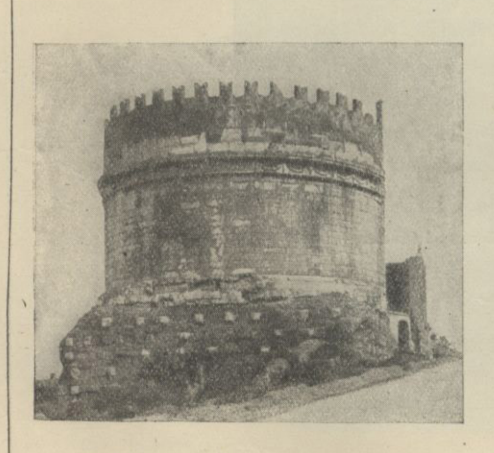
Скульпторы Пергама и Родоса злоупотребляли элементом трагического. Около 100 г. до н. э. началась реакция, центром которой были Афины и Александрия; стали возвращаться к образцам V и IV веков; даже начали подражать архаическим произведениям; в барельефах и живописи появились изображения изящных и даже идиллических сцен. Это направление господствовало в эпоху Августа; мы видим следы его в прекрасных фрагментах алтаря Мира (13 г. до н. э.), тонкой работы, напоминающей чеканку, и даже в портретах августовского времени, например в очаровательной голове юного Октавия в Ватикане, холодной и благородной, подобно бюстам Кановы. Начиная с Клавдия в I в. н. э., этот изящный и несколько несмелый стиль стушевывается перед новым, более свободным от классических традиций стилем, полным движения и иногда драматическим; примером его являются барельефы арки Тита и Траяновой колонны, воздвигнутой им на форуме в 103 г. и дающей изображение походов римлян против дакийцев. Наряду с историческими барельефами существуют другие, более декоративного характера, на которых реалистически изображены листья, цветы и фрукты; в них растительный орнамент освобожден от условностей греческого классического искусства, где господствовала пальметка и стилизованный акантовый лист. Римская школа орнамента, отличавшаяся живописностью и выразительностью, сумела освободиться от старых условностей в изображении элементов природы. Но расцвет этого стиля был непродолжительным. Чтобы вновь найти примеры растительного орнамента, непосредственно взятые из природы, история искусства должна была свершить десятивековый путь и дойти до готической архитектуры.



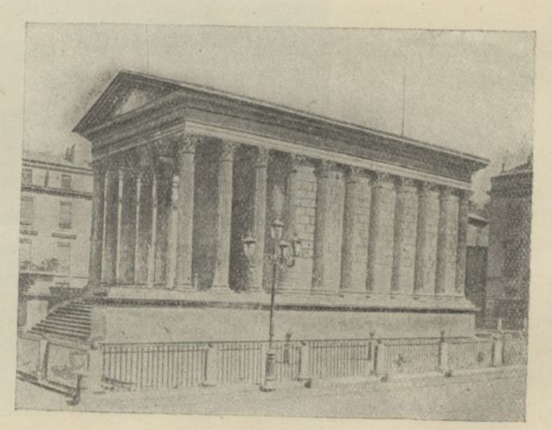
102. Амфитеатр. Верона.



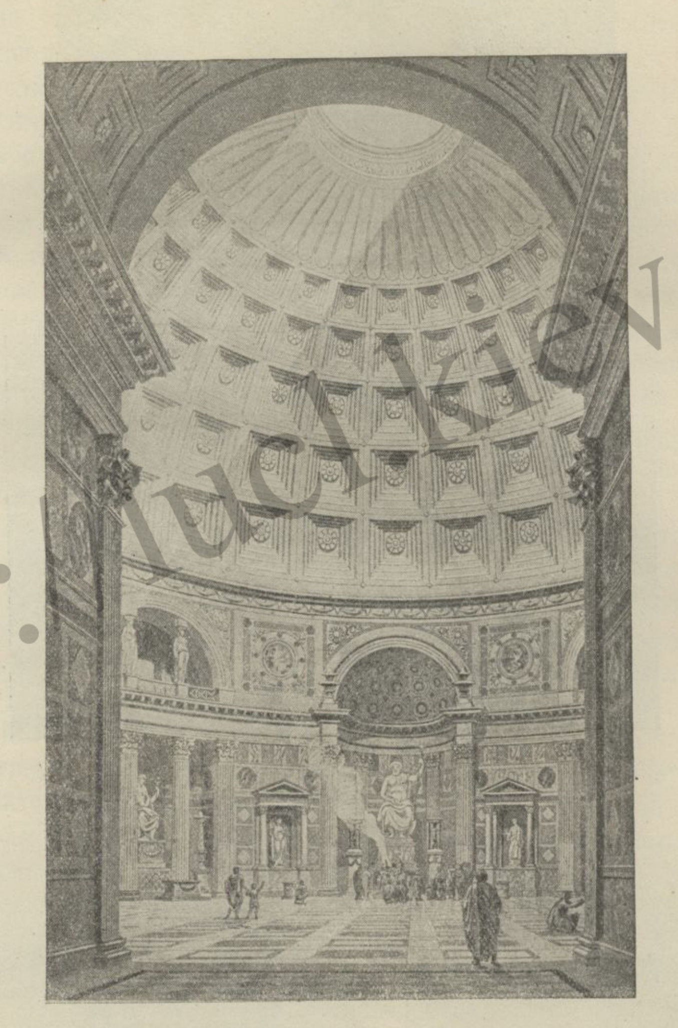
103. Колоссей. Рим.



104. Гробница Цецилии Метеллы. Рим.



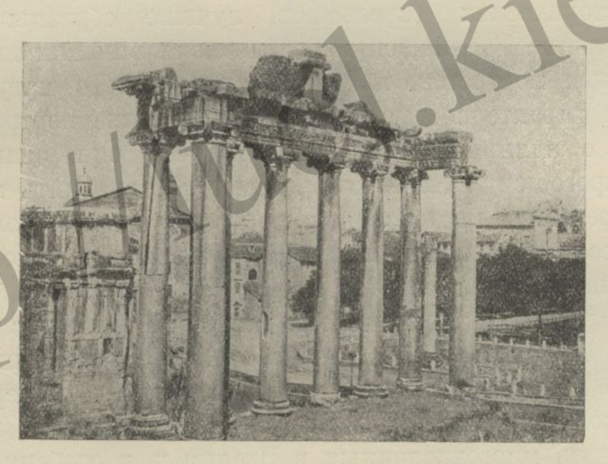
105. Так называемый Квадратный дом в Ниме.



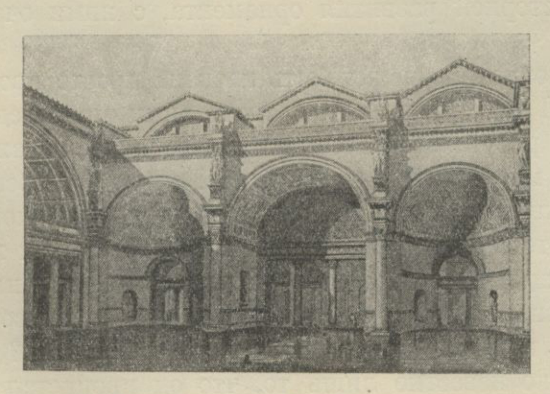
106. Пантеон. Рим. Внутренний вид. Реконструкция.



107. Триумфальная арка Тита. Рим.



108. Колонны храма Сатурна. Рим.



109. Термы Каракаллы. Рим. Реконструкция.

После Траяна, умершего в 117 г., начинается новая аттическая и архаическая реакция, которая при Адриане выражается главным образом в огромном количестве копий с классических скульптур и в создании проникнутого традициями V и IV веков до н. э. идеального типа любимца Адриана — Антиноя. Многочисленные статуи, воздвигнутые в честь безвременно и таинственно погибшего Антиноя, представляют собой холодное подражание греческим произведениям и не имеют ничего общего с реализмом римских портретов.

После II века н. э. римская скульптура начинает приходить в Италии в упадок. Правда, еще встречается несколько правдиво изображенных бюстов императоров, как, например, Каракаллы и Гордиана, но пластическое искусство начинает уже подчиняться влиянию школ, развившихся в Малой Азии и Сирии. В этих чрезвычайно богатых странах, которые были римскими только по названию, процветало эллинистическое искусство, переработанное в восточном духе и подчиненное влиянию Персии; из этого искусства, еще не вполне хорошо исследованного, по крайней мере отчасти произошло искусство византийское.

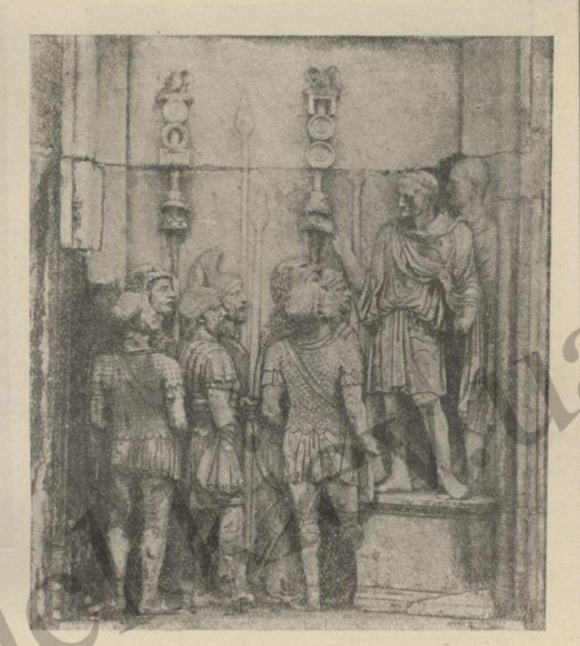
Кроме исторических барельефов, лучшие образцы которых дают арка Тита и колонна Траяна, скульптура эпохи римских императоров дала массу прекрасных портретов, правдиво сделанных с натуры и отличающихся большой характерностью. Эти реалистические портреты не связаны исключительно с эллинистическим искусством; они знаменуют возврат к традициям старого искусства Италии. Интересно сравнить портрет Августа, произведение греческой мастерской, с портретом Нервы, более поздним (на столетие), где реалистические тенденции проявляются с такой же силой, как в портретах Донателло или Верроккио.

Живопись римской эпохи известна нам по многочисленным фрескам Помпеи, полам в домах и гробницам, украшенным гипсовым штуком, находящимся в Риме и провинциях. У нас также есть первые произведения христианской живописи II и III веков в катакомбах. Я не настаиваю на мозаиках, очень многочисленных в Италии и, в особенности, в Африке, потому что, в сущности говоря, это не произведения искусства; но если бы мы занимались историей развития орнамента, с ними очень пришлось бы считаться.

Римская живопись не может быть названа просто продолжением греческого искусства. И в ней, наряду с греческими произведениями, которые отличаются силой рисунка и более или менее ясно выраженным подражанием барельефам, мы находим в середине I века, в особенности в Помпее, признаки оригинального стиля. Стиль этот немного напоминает современных импрессионистов; он заключается в игре световых и красочных пятен, иногда производящих чарующее впечатление. Исполненных в этом стиле стенных декоративных украшений не смогло превзойти современное искусство. В Риме или в Александрии зародился этот стиль? На это трудно ответить; достоверно известно лишь то, что он процветал в Италии и что мы не находим его памятников в других местах. В самом Риме мы находим замечательный образец его — «Эрота на лестнице», в доме Роспильози —



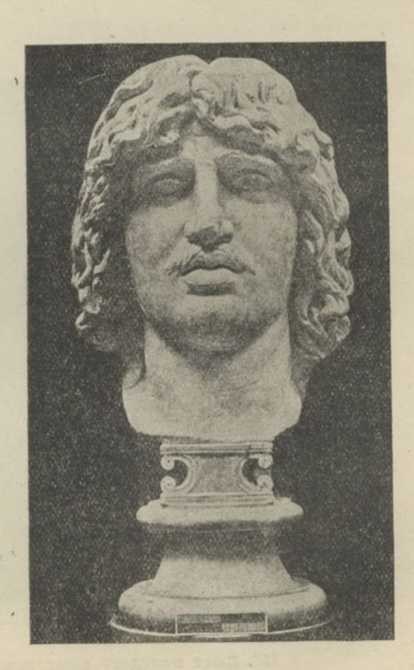
110. Статуя Августа из Прима-Порта. Рим.



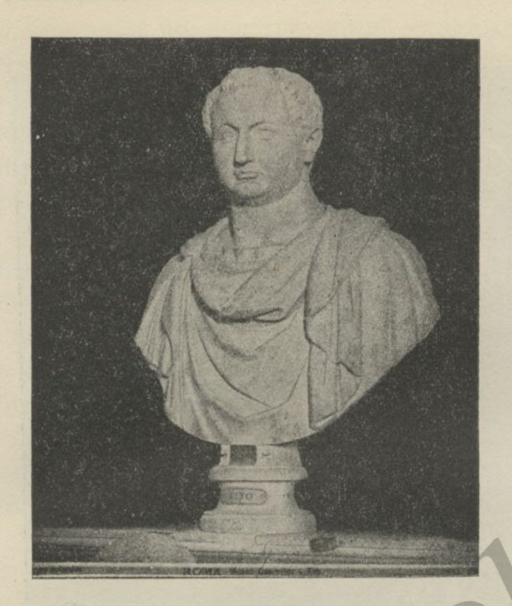
111. Рельеф с арки. Рим.



112. Статуя Марка Аврелия верхом. Рим.



113. Голова варвара. Лондон.



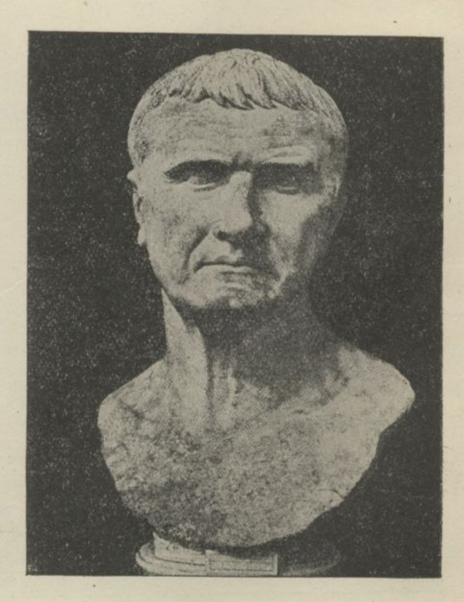
114 Бюст Тита.



115. Бюст Каракаллы. Неаполь



116. Бюст молодого римлянина.



117. Бюст пожилого римлянина.

фресковая живопись, исполненная так свободно, что ее легко можно приписать Фрагонару.

Таким образом очень распространенное представление о римском искусстве как о долгом и однообразном упадке одинаково противоречит истине и историческим законам. Вне всякого сомнения только то обстоятельство, что искусство эллинов, классические традиции постепенно приходили в упадок, смешиваясь с восточными элементами Азии, но сохраняя в то же время свою любовь к типичному и к определенным формулам, а затем застыли в неподвижности византийского искусства. Но, наряду с этим старческим искусством, после I века начинает развиваться реализм, который можно назвать римским, потому что лучшие его произведения были созданы в Риме, и начало его коренится, повидимому, в итальянской почве. В средние века оба эти противоположные начала существовали одновременно. Византийское искусство долго тяготело, подобно кошмару, над западными странами; но настал день, когда итальянский реализм одержал верх, придя в соприкосновение с французским реализмом XIV века, и в результате получился Ренессанс. В дальнейшее время византийское искусство продолжало существовать в Греции, Турции и России, в то время как западные страны имели совершенно иное искусство, которое тесно связано с римским реализмом.



ПРИМЕЧАНИЯ

к десятой лекции

Рейнак начинает главу об искусстве этрусков и римлян с принятого в западной буржуазной науке указания на пришлый (малоазиатский) характер древнейшей культуры Италии. Советская историческая наука (акад. Марр, Залесский, Ковалев) противопоставляют этой механистической «миграционной» теории иную гипотезу, которая считает этрусков не пришлым, а местным населением Италии, восходящим к весьма ранней родовой стадии развития первобытных обществ страны. Объединившая под своей властью всю Италию и весь бассейн Средиземного моря аристократическая республика Рима, исторически и социально является наследницей рабовладельческих систем прошлого. В римской культуре рабовладение достигает своей высшей точки, предопределяя неоднократные революции рабов, «уничтоживших в последнем счете всю систему».

Этрусское искусство, в частности архитектура, нам известно мало. Живопись этрусских пещерных гробниц и пластика этрусских саркофагов аналогичны первым ступеням развития греческой архаики, но, конечно, самостоятельны по отношению к ней. Произведения искусства республиканского Рима этой эпохи нам известны очень мало (несколько портретных бюстов и надгробий). В III веке до н. э. Рим входит в круг воздействия эллинистической культуры, но памятников этих веков также почти не сохранилось. Зато полно и ярко представлено римское искусство начала нашей эры. Памятники I века н. э., так называемый «Алтарь мира» или статуя Августа из Прима Порта, выявляют черты сознательного «классицизма»; римские храмы отличаются уже с этой эпохи большей пышностью, чем греческие. Колизей (правильнее «Колоссей»), построенный руками иудейских рабов в 81—96 гг. н. э. и вмещавший до 50 000 посетителей, представляет собой в сущности соединение поставленных «лицом к лицу» двух греческих амфитеатров. Пантеон в том виде великолепной центрической купольной постройки, как он до нас дошел, построен в 115—125 гг. после того, как в 110 г. сгорел относившийся к I веку до н. э. «Пантеон» (храм всех богов) Агриппы. Развитие сводов, внимание к внутреннему пространству здания высоко характерны для римской архитектуры. Исследование последней должно включать в себя проблемы римского жилого дома, базилик и терм, многие из которых (Каракаллы III века, Диоклетиана начала IV века) являются весьма важными по их художественным и конструктивным чертам (применение всех видов свода вплоть до крестового).

Статистика IV века перечисляет в Риме одиннадцать форумов и терм, десять базилик, двадцать восемь библиотек, около тридцати триумфальных арок (помимо упомянутой Рейнаком однопролетной арки Тита, высоко интересны трехпролетные арки Септимия Севера и Константина), девятнадцать водопроводов. На улицах Рима стояли двадцать две конных статуи, восемьдесят позолоченных и семьдесят четыре хризоэлефантинных (выполненных из золота и слоновой кости) статуй богов, 3785 портретных бронзовых статуй. Число храмов и мраморных статуй не подсчитано. Это огромное количество памятников искусства, в значительной мере привезенных извне, не означает, к сожалению, высокого качественного уровня. В римском скульптурном портрете в общем можно различить две тенденции: нату-

ралистическую и идеалистическую. Упомянутая Рейнаком статуя Нервы дает натуралистическое лицо на идеализованном торсе (император играет роль верховного бога). Рельефы колонны Траяна, размещенные на такой высоте, что их почти невозможно рассматривать, стремятся к максимально подробному рассказу и теряют ясность за счет хроникально-натуралистических подробностей. Вместе с тем скульптура эпохи Флавиев (конец I — начало II века н. э.) отличается высокими достоинствами. В общем порядке можно отметить, что изображения рабов отличаются и в римском искусстве несравненно большей жизненностью, чем портреты типизированных аристократов. Искусство эпохи Антонинов (II век) вновь приближается к идеализму.

Очень важна римская живопись. В Помпее археология различает четыре «стиля», из которых последний отличается не только яркостью красок и очень высоко стоящей техникой фрески, но и введением перспективных изображений, как бы проламывающих стены. На вопрос Рейнака о месте зарождения живописных приемов позднеантичного искусства современная наука склонна определенно отвечать указанием на ведущую роль Востока; впрочем, полностью сохраняет свое своеобразие декоративное искусство Рима (работы Стржиговского, Ригля и их продолжателей).

Одиннадцатая лекция

„ХРИСТИАНСКОЕ" ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ И НА ВОСТОКЕ

Название христианского искусства встречается впервые в XIX веке у историка Алексиса Рио, умершего в 1874 г. Собственно говоря, оно применимо ко всем произведениям искусства, начиная с живописи римских катакомб и кончая нашим временем в странах, где преобладает христианство. Но обычай закрепил название древнего христианского за искусством христианского Запада до Карла Великого, после которого начинается романская эпоха; византийским называется искусство христианского Востока со времени перенесения столицы в Византию в 330 г. н. э. до взятия Константинополя турками в 1453 г. и даже после этого.

Хотя памятники того и другого искусства рассеяны во всех странах, лежащих вокруг Средиземного моря, но для нас в беглом обзоре нужно изучить их по произведениям трех главных центров: Рима, Равенны и Константинополя.

Римские катакомбы представляют собой подземные галлереи, где первые христиане хоронили своих мертвых. Этот обычай господствовал приблизительно между 100 и 420 гг. После того как христианство сделалось господствующей религией Римской империи, христиане устраивали свои кладбища на поверхности земли, и необходимость рыть галлереи для могил исчезла; но некоторые христиане и после этого хотели быть погребенными в катакомбах, чтобы покоиться рядом с мучениками.

Первое христианское искусство, вообще говоря, не чуждалось изображений; но оно избегало изображения бога, и образ распятого Христа появляется не раньше V века. Но христиане не практиковали объемной скульптуры, потому что изображения богов в языческих храмах были статуарными. Катакомбы украшались главным образом живописью и рельефами из штука.



118. Добрый пастырь. Фреска в катакомбе Домитиллы. Рим.



119. Внутренний вид баптистерия. Равенна.



120. Внутренний вид катакомбы Каликста. Рим.



121. Базилика с. Агнезе. Рим.

Некоторые из этих произведений искусств изображают рассказы из «Ветхого» и «Нового завета»; среди них встречаются также аллегорические изображения, например «Добрый пастырь» (Иисус), несущий заблудшую овцу, Орфей среди животных, рыба, символизирующая иногда Христа, иногда верующего, павлин, символизирующий вечность и т. д. Но нам не следует задерживать свое внимание изучением и толкованием этих мотивов; это относится к области археологии. Ограничимся лишь замечанием, что искусство катакомб отличается от языческого искусства только выбором сюжетов (например избегают изображения нагих фигур); по своему стилю оно тесно связано с декоративным искусством Помпеи и не достигло выражения чистоты и спокойствия, которое соответствовало бы моральному идеалу нового учения. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на мать с младенцем и пророком (Исаией?) — мотив, который появляется в римской живописи III века; христианским здесь является только сюжет.

В то время как христианство начало занимать господствующее положение, среди богатых язычников был распространен обычай хоронить своих мертвых в больших мраморных ящиках, так называемых саркофагах, украшенных рельефными изображениями мифологических сцен или событий, относящихся к жизни покойных. Христиане стали следовать примеру язычников с той разницей, что мифологические сюжеты были заменены сценами из «священного писания». Но ремесленники, изготовлявшие эти памятники, так привыкли к известным декоративным мотивам, что и до сих пор мы находим на христианских саркофагах головы медуз, грифов, амуров, образы, которыми язычество было как бы пропитано насквозь.

Как произведения искусства христианские саркофаги не представляют интереса. Мы находим в них все недостатки римских саркофагов первого времени, ту же загроможденность, тяжесть, неправильность рисунка. Толкование рассказов из священной истории почти всегда или прозаично или неудачно. Лучшими можно считать те саркофаги, скульптурные изображения которых должны напоминать нам жизнь усопших или же те, в которых религия выражена только каким-нибудь символическим изображением, например «Доброго пастыря», несущего овцу.

Подобно живописи и скульптуре, архитектура не сумела придумать ничего нового, чтобы создать молитвенные дома для новой религии. Христианская церковь представляет собой место для собрания верующих в отличие от языческого храма, который является жилищем божества. Поэтому образцами для первых церквей послужили здания общественных собраний, называемые базиликами. Прежде они служили для целей торговых или суда, теперь же стали местом религиозных собраний: и на этот раз было влито новое вино в старые меха.

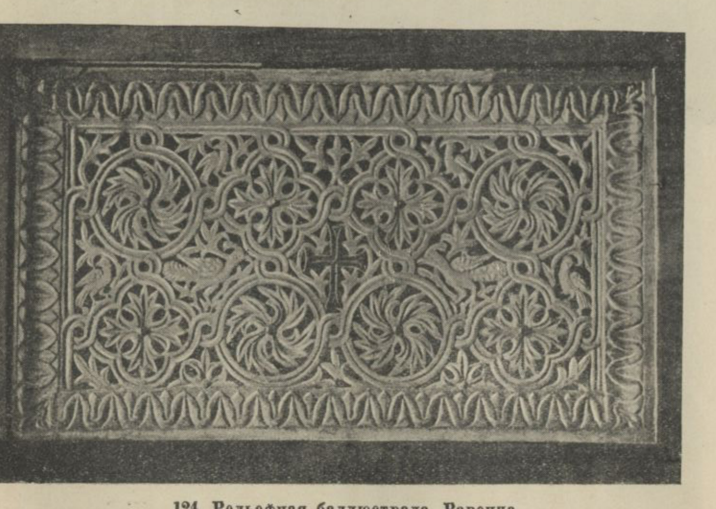
Образцом римских базилик может служить базилика св. Павла «за стенами города», построенная Константином и восстановленная после пожара в 1823 г. Она состоит из одного большого нефа (корабля) с горизонтальной крышей и двух боковых, менее высоких; средний неф освещен окнами, сделанными над боковыми нефами. В глубине находится пролет, называемый триумфальной аркой, позади которой помещается



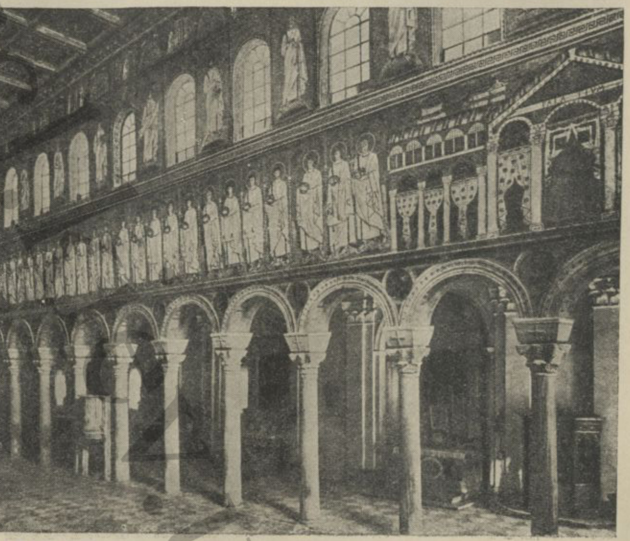
122. Храм Софии. Стамбул.

123. Икона Пантелеймона. Москва.



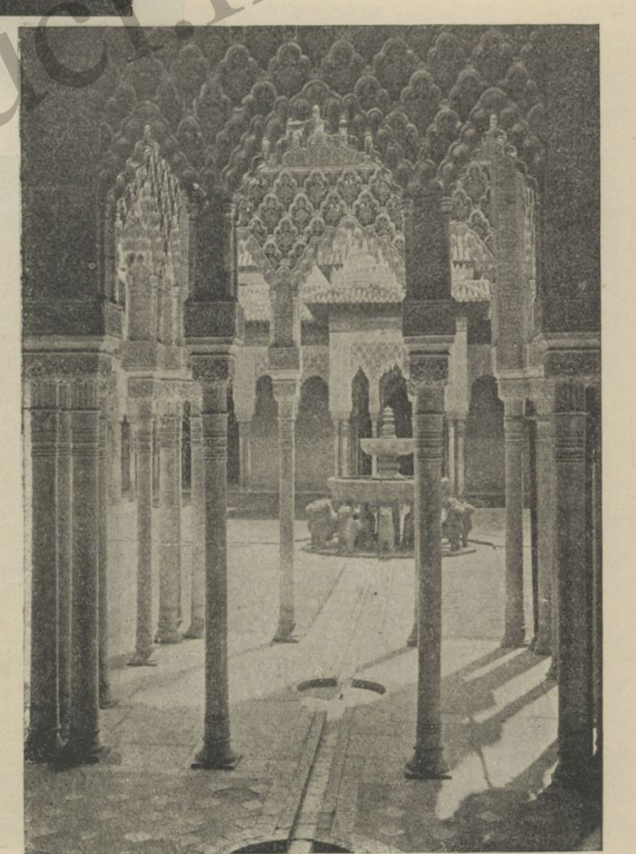


124. Рельефная баллюстрада. Равенна.



125. Внутренность базилики Аполлинария Нового. Равенна.

126. Мечеть Каит-бея. Каир.



127. Львиный двор в Альгамбре. Гренада.

128. Мечеть в Кордобе.



129. Храм Марка. Венеция.

алтарь; стена, заканчивающая здание, полукругла и образует так называемую «абсиду». Абсида и триумфальная арка богато украшены мозаикой с лазурным или золотым фоном, блеск которого напоминает покрытые эмалью золотые украшения.

Эти мозаики украшают теперь стены и своды, а не пол, как это было раньше в римских жилищах и языческих храмах. Некоторые из раннехристианских мозаик отличаются необыкновенной красотой красок и величественным, хотя несколько холодным, стилем; они находятся в Риме и главным образом в Равенне, которая после 404 г. стала резиденцией римского двора и куда около 500 г. переселился король готов Теодорих; между 534 и 752 гг. она принадлежала византийцам. Несколько церквей, построенных в VI веке, сохранилось еще в наше время, именно церкви Аполлинария Нового, Аполлинария «во флоте» (в старом морском порте), Виталия; эта последняя представляет собой круглую постройку с куполом — несомненное влияние византийского искусства; остальные представляют собой базилики, внутренность которых поражает величием, во внешнем же виде нет ни внушительности, ни красоты. В Италии в архитектуре преобладает тип базилики с прямоугольным планом и с архитравом, в константинопольских же церквах применяются и получают дальнейшее развитие купольные постройки. Громадный византийский храм св. Софии был построен между 532 и 562 гг. при Юстиниане Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, следовательно, азиатскими строителями. Мы видели, что купол уже был известен ассирийцам; он был также в обычае в Иране, откуда потом перешел в Сирию около III века н. э. и, наконец, из Сирии через Малую Азию в следующие века. Несомненно, строители храма св. Софии вдохновлялись не римским Пантеоном, но азиатскими храмами.

Всем известно, что это знаменитое здание с 1453 г. было обращено в турецкую мечеть, и византийская мозаика с изображениями людей была покрыта штукатуркой; но в общем она очень хорошо сохранилась. Внутри площадь ее имеет 7000 *м*². Вход ведет сначала через два больших портика, затем проходит под громадной аркой 56 *м* вышины и 32 *м* ширины. Около средины XIX века во время реставрации мечети явилась возможность срисовать акварелью мозаики с изображением людей. Хотя мозаики, изображающие эпизоды из жизни императора Юстиниана, отличаются сухостью рисунка и бедностью композиции, но все же своим блеском они должны были способствовать грандиозности общего впечатления. Даже теперь стены, обшитые мрамором, разноцветные колонны, поддерживающие галлереи, блеск стеклянных позолоченных камней мозаики производят ослепительное впечатление. Это истинно азиатская роскошь, которая вдохновлялась скорее восточными коврами, а не строгими произведениями греко-римского искусства. В скульптурных украшениях капителей и фризов совершенно отсутствует человеческая фигура; все носит чистый характер декоративности и стилизации.

Христианское искусство пережило в Византии опасный кризис; причиной его послужила аскетическая ересь так называемых иконоборцев, которым на время удалось захватить в свои руки власть. В VIII веке и начале IX эти фанатики уничтожили массу произведений искусства как

в Константинополе, так и в провинциях Империи. Византийские скульпторы и мозаичисты должны были покинуть отечество, и некоторые из них работали в Аахене при дворе Карла Великого. Конец этой ереси около 850 г. послужил началом возрождения искусства, которое продолжалось весь X и часть XI века — эпоху расцвета и военной славы Византийской империи.

Это время было также до некоторой степени эпохой умственного возрождения, так как наши лучшие манускрипты греческих авторов идут от этого времени; тогда намечалась даже попытка некоторой борьбы против религиозного деспотизма; но это умственное движение, подавленное обскурантизмом эпохи императоров из дома Комнинов, к сожалению, замерло в зародыше.

Статуй делалось очень мало из-за религиозных предрассудков против идолов; но сохранились мозаики, византийские барельефы из слоновой кости и металла, эмаль, живопись на пергаменте, золотые украшения и чеканные вещи, исполненные с большим техническим совершенством и в стиле, не лишенном величия. Один из этих шедевров — серебряный барельеф — хранится теперь в Лувре и прежде находился в базилике Сен-Дени: ангел указывает Марии Магдалине и Марии, матери Иакова, на опустевшую могилу Спасителя. Этот барельеф можно сравнить с прекрасным изображением на слоновой кости (теперь в кабинете медалей) византийских императора и императрицы, которых венчает Христос. Чтобы понять всю немного театральную величественность византийского искусства, его угрюмую суровость и бедность выразительных средств, следует изучать главным образом большие композиции мозаичистов XI века, именно — украшение церкви в Дафни, на полдороге между Афинами и Элевсином. Византийское искусство в высокой степени обладает стилем монументальности; но оно лишено жизненности и после эпохи Юстиниана стремится к созданию неподвижных типов и формул. Эти неприятные черты еще ярче выступают в новом расцвете искусства при Палеологах (XIV век) — эпохе, к которой относятся прекрасные мозаики Кахрие-Джами в Константинополе. Большое заблуждение говорить о полном упадке византийского искусства после XI века; даже после падения Константинополя (1453), в начале XVI века, живопись монастырей на Афонской горе, приписываемая монаху Панселину, «афонскому Рафаэлю», обнаруживает новые черты развития той же школы, с той же смесью благородных качеств и неисправимых недостатков. К концу XVI века недостатки одерживают верх; византийское искусство, застывшее в суровых формулах, обратившееся в ремесло с установленными рецептами, погрузилось в сон, от которого еще до сих пор не очнулось, несмотря на то, что оно господствует во всех странах, где преобладает греческая вера.

Когда арабы в VII веке завоевали Сирию и Египет, они нашли там уже прочно установившуюся византийскую архитектуру, которая существовала наряду с упадочной живописью и скульптурой (коптское искусство)[1].

[1] Копты — туземцы Египта, принявшие христианство и сохранившие самобытность, несмотря на вторжение мусульман.

Они взяли ее за образец, изменили по своему вкусу и таким образом создали своеобразное искусство, прекрасным образцом которого служат мечети в Каире и Испании (в Кордове). Мечеть Амру в Каире построена в 643 г.; Альгамбра, или «красный дворец», — в Гренаде, чудо мавританской архитектуры, относится приблизительно к 1300 г. Арабское искусство, верное законам Корана, не изображало человеческой фигуры; но это вынуждало его бесконечно разнообразить растительный и геометрический орнамент. Отсюда произошли восхитительные «арабески» — название сложного орнамента, который в совершенстве исполняется арабскими ремесленниками и в наше время. Другой оригинальной особенностью арабской архитектуры являются своды в виде сталактитов, ряд призм из гипса, дающий очень живописное впечатление; происхождение их следует, по всей вероятности, искать в производстве маленьких деревянных святилищ.

Иранское искусство, которое принимало участие в образовании византийского, подпало под его влияние и, в свою очередь, повлияло на искусство арабское, турецкое и индусское. С другой стороны, северная Европа, в особенности Россия, обращенная Византией в христианство около 1000 г., восприняла и сохранила византийские традиции. Большие церкви в Киеве непосредственно связаны с св. Софией. Южная Италия так прочно восприняла византийское искусство, что осталась совершенно чуждой итальянскому Возрождению. Даже Западная Европа не избегла его влияния, потому что Византия со своими богатствами, обширной торговлей, памятниками, сияющими золотом и стеклянными украшениями, была предметом восхищения и зависти для Запада вплоть до первых проблесков Возрождения. Собор св. Марка в Венеции представляет собой византийскую церковь, построенную около 1100 г. по образцу церкви св. Апостолов в Константинополе[1], которая также послужила образцом для строителя собора Сен-Фрон в Периге. Византийские изделия из слоновой кости, эмаль, вышивки распространились по всей Европе и служили предметом подражания. Нас должны удивлять не черты сходства в искусстве средневековой Европы с искусством Византии, но то, что средневековому западноевропейскому искусству в общем удалось оградить себя от византийского влияния. Этому надо не только удивляться, но и радоваться. Потому что влияние это было гибельно, подобно дыханию смерти; внешний блеск и роскошь византийских произведений искусства плохо скрывают пустоту, отсутствие мысли и вдохновения. Согласно легенде, которую приводит Вазари, именно византийские художники в XIII веке принесли во Флоренцию первые зачатки рисунка. Действительно, в Италии всегда было много византийских художников и произведений византийского искусства; их было даже слишком много; и великая заслуга Дуччо и в особенности Джотто заключалась в том, что они сумели решительно порвать с его мрачным направлением, чтобы в наблюдении над жизнью искать новых путей для искусства.

[1] Этой церкви больше не существует.

ПРИМЕЧАНИЯ

к одиннадцатой лекции

В настоящее время, конечно, нельзя распространять, как это делает Рейнак, термины «христианское искусство» на всю дороманскую эпоху развития искусств Запада. Труды Стржиговского, Гаупта, Маля, Циммермана, Ривойры и других ученых установили вполне точно наличие в западном искусстве после конца античного мира огромной доли элементов как местных, так и азиатских, скорее всего иранских, которые никак не могут быть связаны с христианской идеологией. Византийское искусство, изученное Дилем, Дальтоном, Милле, Вульфом, в первую же очередь — русскими учеными дореволюционной (Кондаков, Айналов) и советской эпохи представляется сложным комплексом, имеющим свою длительную и внутренно противоречивую историю развития. Преуменьшать значение византийского искусства, в частности архитектуры, для Запада не следует. Учитывая это воздействие Византии на Запад, следует помнить, что речь может итти не о механическом «заимствовании» и не об идеологическом «влиянии», а об общности идеологических и технических основ. Эта общность объясняет значение более совершенных памятников искусства Византии как образцов для решения аналогичных художественных задач в странах отсталой культуры раннефеодального Запада. Византийское искусство воплощает в себе полностью установки новой общественной формации (феодализма).

Так называемое древнехристианское искусство римских катакомб, относясь к эпохе императорского Рима, является позднеантичным искусством еще рабовладельческой формации. «Христианской» живопись катакомб следует называть только с оговорками, настолько в ней больше, чем это говорит Рейнак, мотивов «языческих» и восточных не только по форме, но и по темам. Живопись катакомб представляет, конечно, значительный интерес. В ней начинает доминировать новое отношение к изображению человеческой фигуры, не «пластическое», как раньше, а расплывчато «живописное».

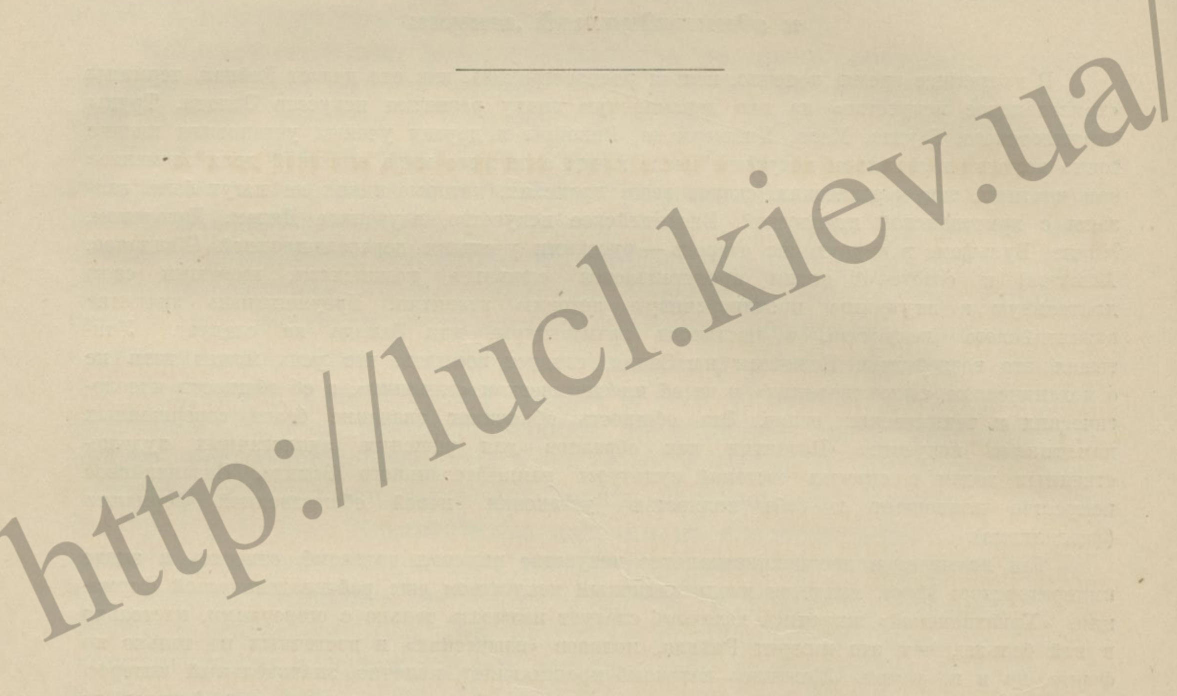
«Древнехристианская» архитектура в своих «базиликах», как это общепринято теперь в истории искусств, восходит не к общественным базиликам Рима, а к внутренним помещениям жилого дома. Значительное развитие в решении проблем внутреннего пространства является наиболее важным достижением так называемой «базиличной системы», господствующей в западной архитектуре этого периода.

Идеалистическая трактовка человеческой фигуры в византийской монументальной живописи от равенских мозаик до замечательных фресок в Сицилии, Стамбуле (Кахрие-Джами) и в Киеве остается в силе при наличии весьма большого разнообразия выразительных средств; это не позволяет согласиться с указанием Рейнака на «бедность» этих средств.

Рейнак в общем прав в своей оценке восточноевропейской скульптуры этой эпохи; однако сообщаемые им сведения неполны, так как за последнее время стало известно большое число архитектурно-пластических памятников в Стамбуле, в городах Малой Азии, Сирии, Верхнего Египта. Исключительно интересна пластическим убором своих зданий относящаяся к этой же орбите Армения.

Несколько лет назад правительство Турецкой республики превратило храм Софии в Стамбуле в музей византийского искусства; работы американских археологов расчистили большое число скрытых под штукатуркой древних мозаик; они в общем оказались скорее декоративно-орнаментальными, нежели изобразительными, и относятся чаще к IX, нежели к VI веку.

Упоминание в данной главе книги Рейнака круга восточных искусств (иранского, турецкого, индусского) и изложение основных черт арабско-мавританского искусства настолько кратки, что примечания, которые бы задались целью изложить современные научные взгляды на этот предмет (труды Зарре, Глюка, Дица, Денике), неизбежно превратились бы в самостоятельную главу. Ограничимся указанием, что указание Рейнака на сохранение «византийского зерна» в архитектуре и орнаментике стран Передней и Средней Азии правильно; следует однако указать, что под «византийским» здесь надо понимать искусство, в образовании которого принимала участие не только Малая Азия, но и Сирия и христианский Египет (коптское искусство).



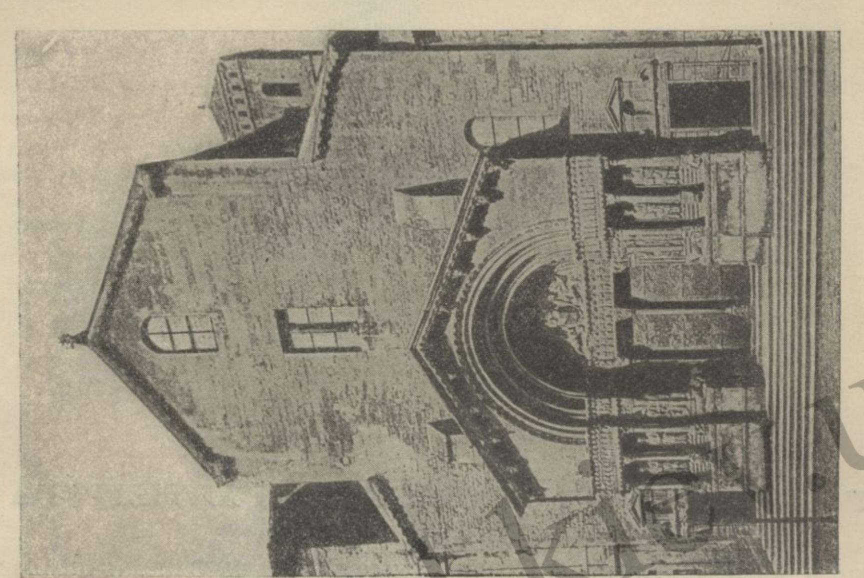
Двенадцатая лекция

РОМАНСКАЯ И ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

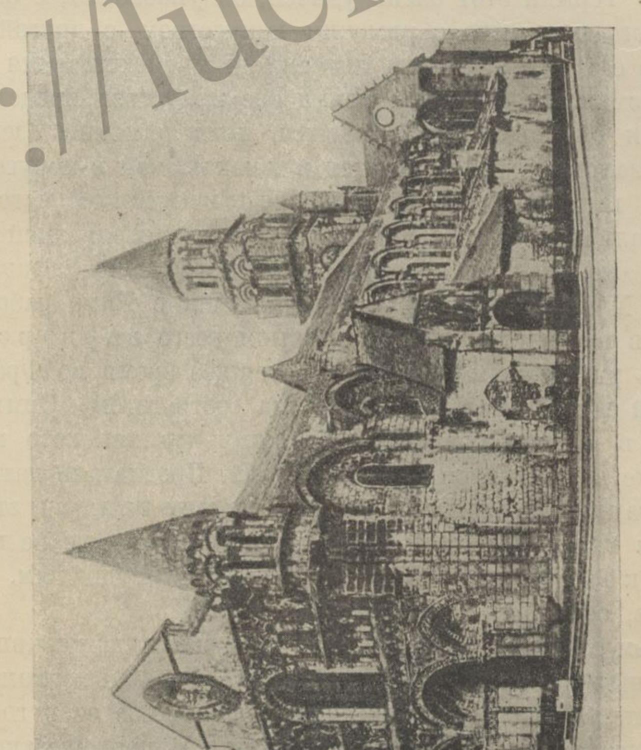
Только в 1825 г. Арсис-де-Комон, умерший в 1873 г., дал название искусству Западной Европы в эпоху после Карла Великого, наименовав его р о м а н с к и м. Термин этот очень удачен; он указывает, с одной стороны, на сходство этого искусства с римским искусством, с другой, — на промежуточное место его между стилем иноземного происхождения и стилем национальным. Романские языки и романское искусство представляют собой параллельные и одновременные явления, хотя римский элемент, подкрепленный христианством, более заметен в языках, чем в искусстве.

Напротив, выражение «г о т и ч е с к о е искусство» неточно, так как готы и не создали и не распространяли искусства следующей за романской эпохи. Говорят, что в первый раз оно было употреблено Рафаэлем в докладе его папе Льву X по поводу проектировавшихся в Риме работ; слово «г о т и ч е с к и й» в те времена было синонимом всего в а р в а р с к о г о в противоположность р и м с к о м у. Еще в настоящее время во Франции грубый и некультурный человек называется иногда «остроготом». Эпитет «г о т и ч е с к и й» вошел в обычай благодаря историку итальянского искусства Вазари в XVI веке и удержался до наших дней. Предлагали дать готическому искусству название ф р а н ц у з с к о г о и с к у с с т в а; но это выражение подает повод к недоразумениям, если не добавить: п о с л е д н е й т р е т и с р е д н и х в е к о в, что делает его длинным и неудобным. Лучше держаться термина, освященного обычаем.

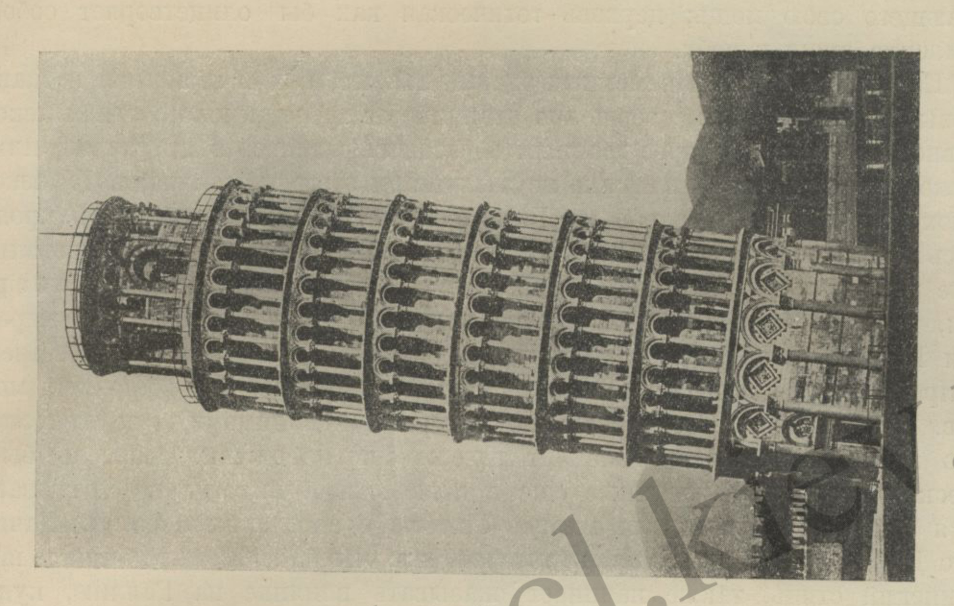
При первом взгляде на романскую и готическую церкви ясно выступает существенная разница между стилями. Церковь романская еще тяжела, приземиста, несмотря на башни, возвышающие ее и господствующие над ней; церковь готическая уносится вверх. В первой заполненное пространство преобладает над пустым; вторая, напротив, вся состоит из окон, маленьких башенок, каменного кружева. Украшения первой условны, фантастичны или имеют геометрический характер; украшения второй заимство-



131. Церковь Трофима в Арле.



130. Церковь Марии в Пуатье.



133. Наклонная башня. Пиза.

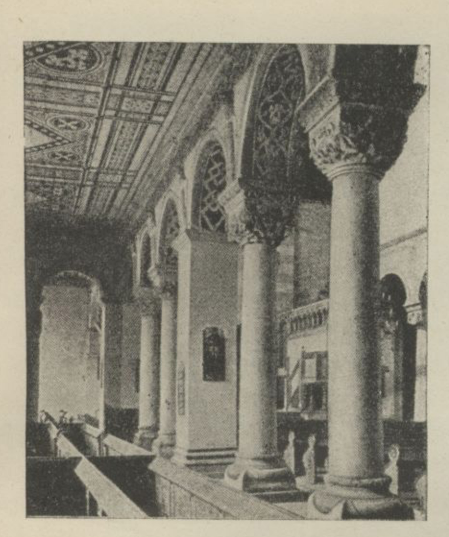
132. Церковь Андрея в Амальфи.

ваны из самой природы. В первой преобладают архитрав и дуга; вторая, прежде всего, поражает своими вертикальными линиями и арками в форме копья. Наконец, вид романской церкви вызывает идею спокойного величия, сознающего свою мощь; церковь готическая как бы олицетворяет собой стремление души к небу.

Кельты не строили каменных зданий так же, как и германцы и скандинавы, но у них было совершенно отличное от греко-римского стиля декоративное искусство, которое главным образом выразилось в их украшениях. Римское владычество и влияние не заглушили этого искусства; в IV веке, в эпоху нашествия варваров на Рим, оно пробудилось к жизни и проявилось с большой энергией. На этот элемент нужно обращать большое внимание при изучении позднего средневековья; его можно назвать *северным*, не упуская в то же время из виду, что варварские народы через степи России находились в постоянных сношениях с Центральной Азией и с Ираном, чем и объясняется наличность в северном стиле восточных мотивов. Вторым элементом, значение которого, повидимому, еще недостаточно выяснено, является элемент *греко-сирийский*. Марсель был греческим городом; завязанные еще в древности и никогда не прерывавшиеся отношения связывали южную Галлию с азиатским берегом. Начиная с I века, Западная Азия, в которой, как мы видели, выработался византийский стиль, также начинает оказывать влияние на Галлию, куда заезжали купцы и сирийские ремесленники.

И сама Италия, начиная с IV века, принимает все более и более византийский характер, потому что Константинополь, только что основанный, стал уже играть роль, когда-то выпавшую на долю Александрии. В то время как Рим и Италию опустошали вторжения варваров, Константинополь был в безопасности и стал центром цивилизации и искусства; Равенна, в V и VI веках служившая императорам и королям резиденцией, была византийским городом. Таким образом влияние, оказываемое Италией на Галлию в раннее средневековье, носило скорее византийский, чем итальянский характер.

Эта смесь северных, азиатских, сирийских и византийских элементов чувствуется в том процессе эволюции, который породил сначала романское, затем готическое искусство, и нельзя сказать, чтобы было легко указать влияние каждого из этих элементов в отдельности. Нужно заметить, что северный элемент до XI века все возрастает в силе благодаря притоку новых варварских племен — саксонцев и норманнов; начиная же с XI века усиливаются сирийский и византийский элементы благодаря крестовым походам, которые привели западные народы не только в сношения, но и в постоянное соприкосновение с византийцами, сирийцами и арабами. Греко-римская тенденция все более и более теряет силу и, наконец, в готической архитектуре становится почти незаметной. В общем основным мотивом средневековой архитектуры является скорее все возраставшее исключение греко-римских элементов, чем развитие их, что обусловливается, с одной стороны, воздействием азиатского и византийского искусства, с другой, — влиянием варваров. Романская архитектура делает первый



134. Внутренний вид церкви Михаила. Гильдесгейм.



135. Внутренний вид собора в Шпейере.

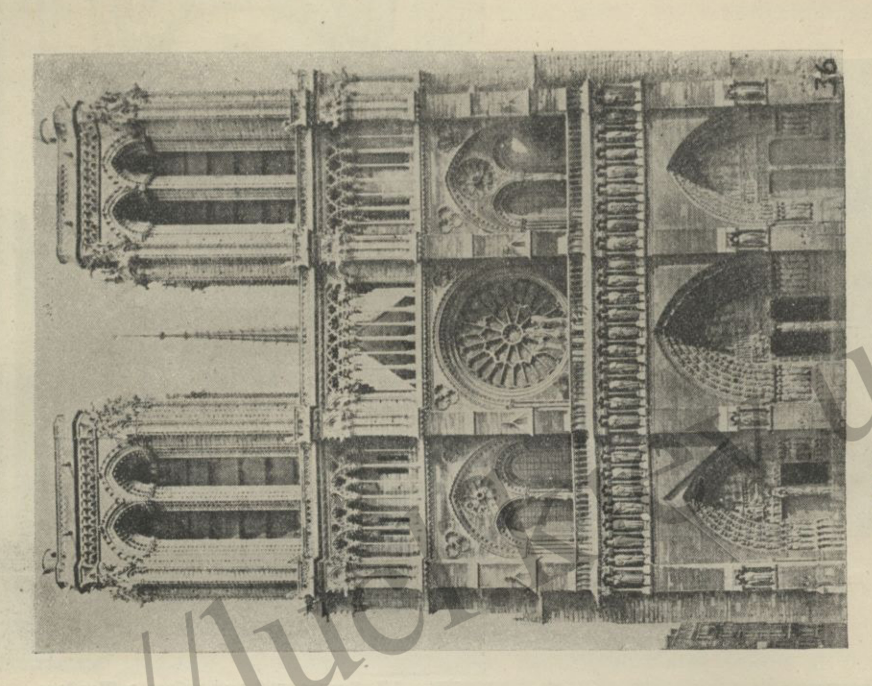


136. Собор в Майнце.

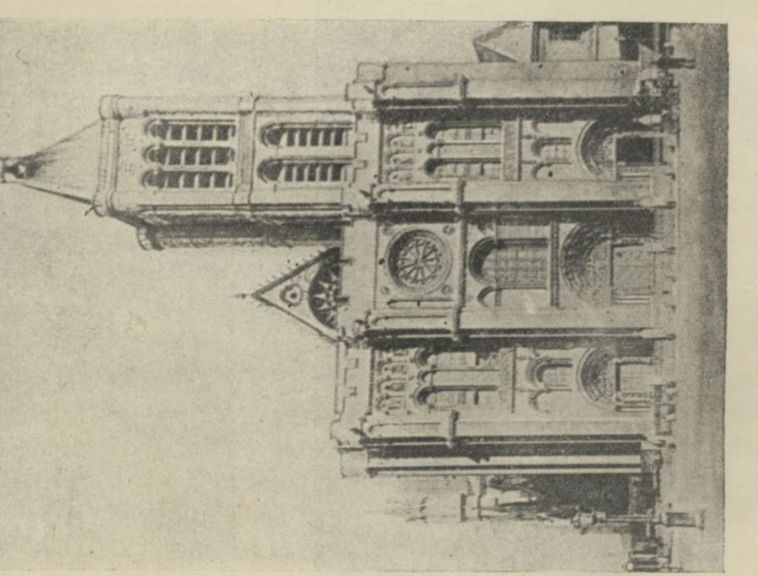


137. Церковь апостолов. Кельн.

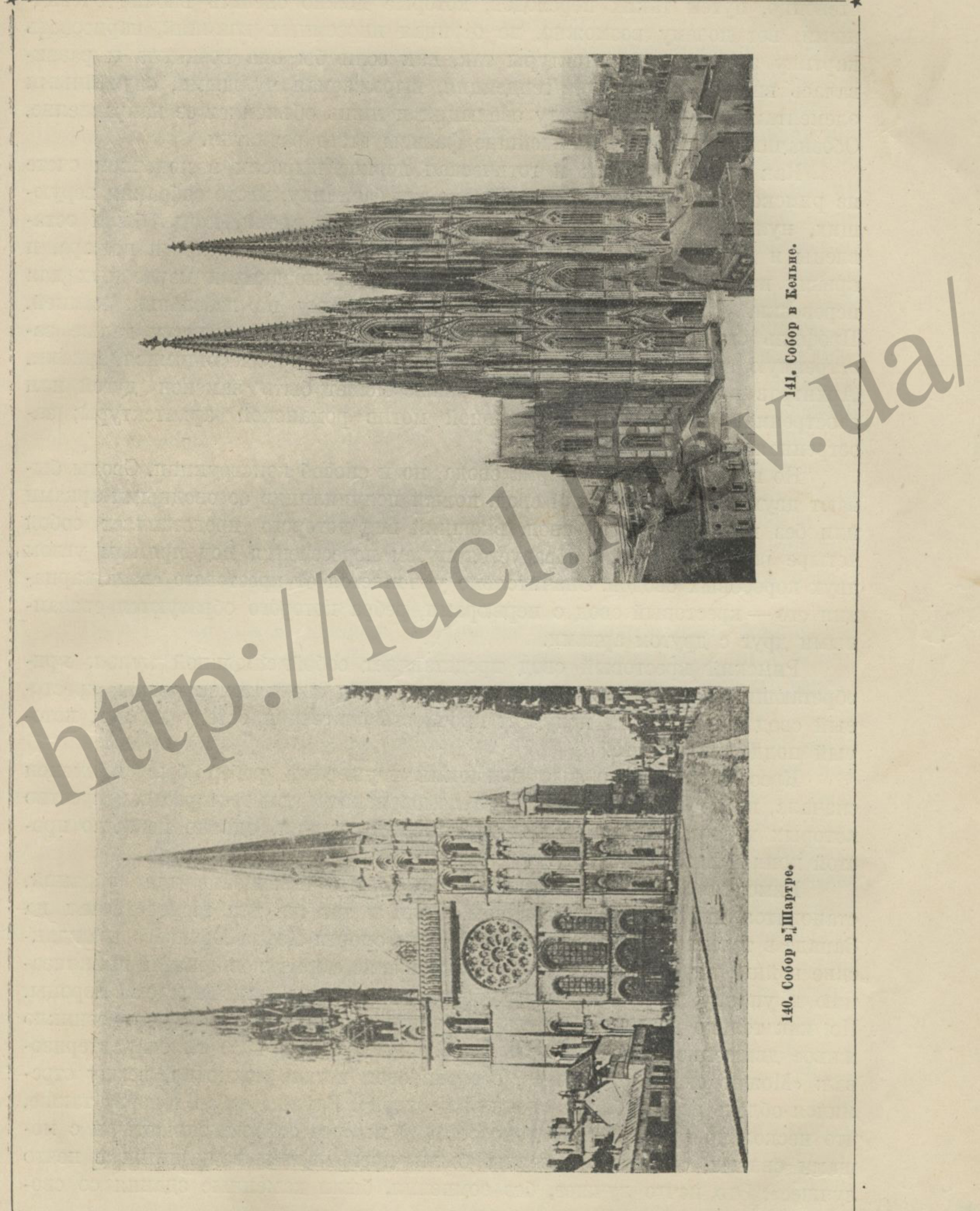
8 Зак. 603. — История искусств.



139. Собор Богородицы в Париже.



138. Церковь Сен-Дени около Парижа.



141. Собор в Кельне.

140. Собор в Шартре.

шаг в этом направлении, готическая — второй. Все это совершалось постепенно, путем таких переходов, которые можно сделать вполне очевидными; вот почему возможно, не отрицая иноземных влияний, нарисовать картину эволюции архитектуры так, как если бы она возникла и развивалась вполне самобытно. Тенденция, выражаемая чуждыми, случайными элементами, не мешает факту эволюции и лишь объясняет ее направление. Обозначим же вкратце главнейшие фазисы этого развития.

Как романская, так и готическая церкви выросли в конечном счете из римской базилики IV века. Однако эту базилику, место собрания верующих, нужно было увенчать кровлей, и настало время, когда были оставлены и деревянные крыши, слишком подверженные опасности пожара, и крыши из больших горизонтальных камней, громоздких и неудобных для перевозки. Тогда прибегли к своду, сложенному из небольших камней. Профиль свода может быть полукруглым; но можно вывести также заостренную арку, т. е. угол, образуемый двумя пересекающимися арками. Архитрав над дверью или окном также может быть заменен дугой или заостренной аркой. Дуга — основной мотив романской архитектуры; заостренная арка — готической.

Но важна не только форма свода, но и способ конструкции. Своды бывают двух типов: коробовый свод, полый полуцилиндр со сводными арками или без них; крестовый свод, внешний вид которого представляет собой четыре ребра; этот свод образуется путем пересечения под прямым углом двух коробовых сводов. Значительно уклоняется от крестового свода вариация его — крестовый свод с нервюрами, ребра которого образуются связанными друг с другом арками.

Римский крестовый свод представляет собой сплошной купол, приобретающий устойчивость благодаря прочности своих точек опоры, крестовый свод с нервюрами получает прочность благодаря остову из дуг, который поддерживает его.

Крестовый свод с выступающими нервюрами ребер был применен сначала, после VIII века, в Италии ломбардскими архитекторами, искусство которых хотя и сложилось под влиянием Византии, однако не было простой копией византийского искусства.

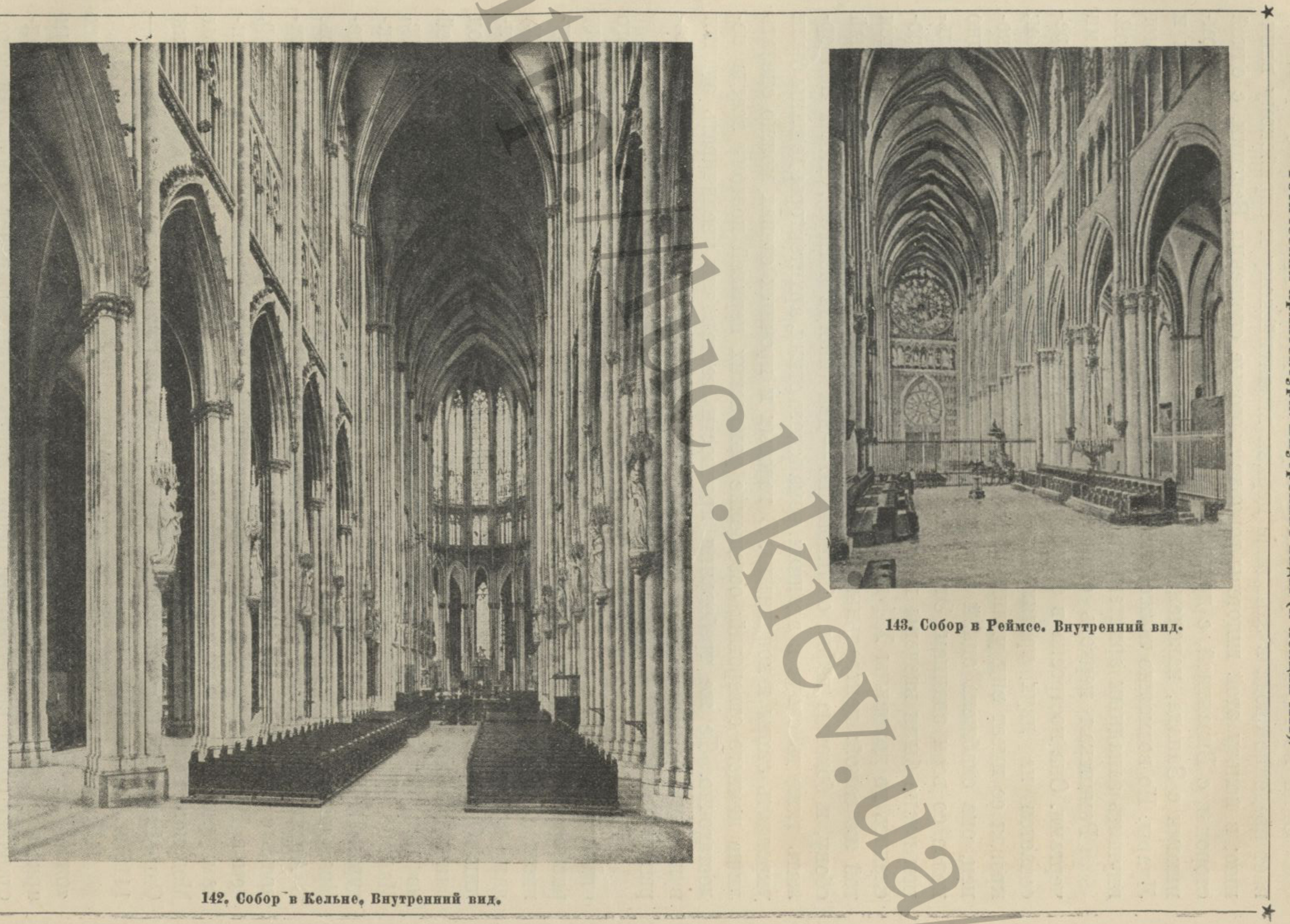
Римская базилика, огороженное и крытое помещение для собраний, становится христианской церковью. Один и тот же тип господствовал на Западе в течение четырех столетий. После смерти Карла Великого гражданские войны, внутренняя анархия и вторжение норманнов привели цивилизацию к упадку; казалось, что глубокая ночь царит над Западом Европы. Но, как только эта ночная мгла несколько рассеялась, тотчас же возникло живое движение, которое Рауль Глабер, умерший в 1050 г., охарактеризовал: «Можно сказать, что мир, сбросив свои ветхие лохмотья, всюду стремился облечь себя в белые одеяния церквей». Рауль Глабер говорит также, что несколько времени спустя после 1000 г.: «все соборы, монастыри с мощами святых, сельские капеллы были превращены верующими в нечто лучшее». Это нечто лучшее, без сомнения, были каменные здания со сводами, т. е. романская архитектура.

Один из наиболее ученых историков архитектуры, Шуази, приписывает введение свода в западные церкви византийскому и сирийскому влиянию; в пользу этой гипотезы говорят торговые сношения Венеции, с одной стороны, с Византией, с другой, — с Западом, посещение Палестины паломниками с Запада, наконец, сношения Азии с портовыми городами Роны и Луары. Но возможно также, что вид еще сохранившихся римских аркад мог внушить западным архитекторам мысль заменить в храмах архитрав дугой.

Романская церковь отличается от базилики многими характерными чертами. Она построена в форме латинского креста, т. е. длинный неф пересекается на двух третях своей длины перпендикулярным трансептом; кровля ее имеет вид удлиненного свода, а окна — обычно форму дуг; наконец, она снабжена одной или несколькими башнями, составляющими одно целое со всем зданием. Эти и некоторые другие изменения в первоначальном плане были введены не сразу; эволюцию романского стиля можно проследить до половины XII века и даже позже. Но общая концепция остается той же самой: центральный неф, заканчивающийся абсидой и освещаемый сбоку, и боковые нефы, обыкновенно — два (иногда четыре). Чтобы поддержать тяжесть свода в зданиях романского стиля, архитекторы должны были укреплять стены и колоннады. В толстых и прочных стенах можно сделать лишь немного отверстий; освещение романских церквей поэтому всегда недостаточно. Те же требования прочности заставляли увеличивать здания в ширину и уменьшать в вышину; отсюда тяжеловесный характер, неразрывно связанный с этим типом строений.

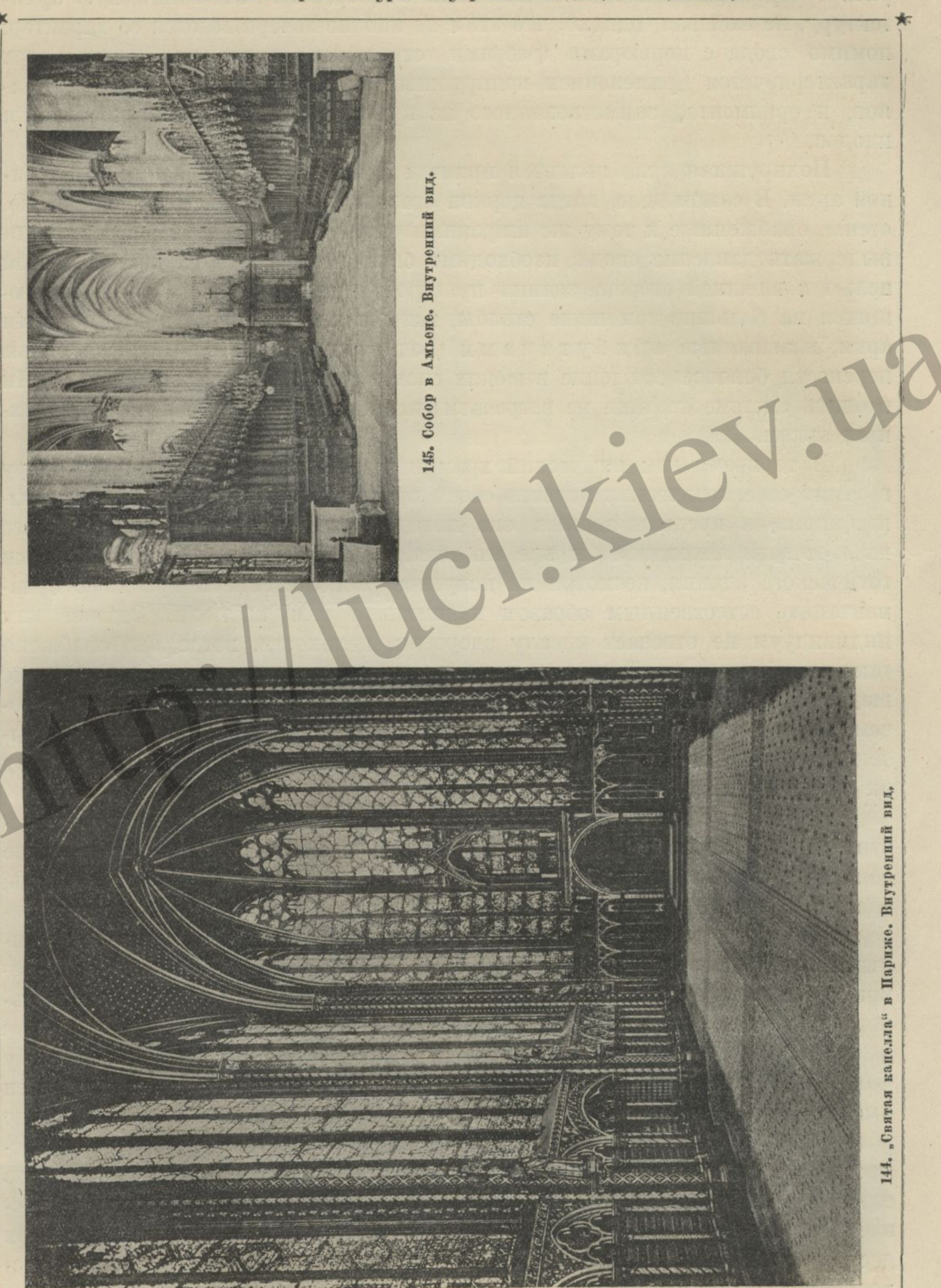
Во Франции самые древние и наиболее красивые церкви романского стиля находятся на юге от Луары. Этот архитектурный стиль был всюду распространен клюнийскими монахами, огромное аббатство которых, разрушенное во времена Первой империи, вызывало подражания почти везде, даже в Палестине. Образовались многочисленные местные школы: в Бургундии, Оверни, Перигоре и т. д. Школа долины Рейна, находившаяся под влиянием ломбардской архитектуры, является, повидимому, самой поздней из них; тем не менее, грандиозные соборы, воздвигнутые ею в Шпейере, Майнце, Вормсе, Бамберге, причисляются к шедеврам церковной архитектуры. В Париже можно указать как на образец на церковь Сен-Жермен-де-Прэ, несмотря на многочисленные переделки, которым она подверглась. В Англии романский стиль, называемый *нормандским* в противоположность *саксонскому*, имеет более тяжеловесный и массивный характер, чем в Нормандии, откуда он происходит. В Италии главнейшими памятниками романского искусства являются церковь Амвросия в Милане, соборы Моденский и Пармский, церкви Сан-Дзено и Сан-Фермо в Вероне, церкви Сан-Микеле и Сан-Пьетро в Павии, собор в Пизе, построенный в 1063—1118 гг., и др.

До сих пор мы не упоминали о стрельчатых арках, так называемых «оживах». В XIX веке это название ошибочно было дано заостренным аркам, в действительности же стрелка свода (по-латыни — *augiva*) представляет собой выступающее ребро, которое поддерживает свод для того, чтобы увеличить (*augere*) его сопротивление. Можно точно так же гово-



142. Собор в Кельне. Внутренний вид.

143. Собор в Реймсе. Внутренний вид.



145. Собор в Амьене. Внутренний вид.

144. „Святая капелла" в Париже. Внутренний вид.

рить о стрельчатых сводах и называть стрельчатой готическую архитектуру, не забывая, однако, что этим не вполне исчерпывается ее характер: помимо свода с нервюрами (ребрами, стрелками), готическая архитектура характеризуется применением подпружных арок, так называемых аркбутанов, и орнамента, заимствованного из природы, из местных растений и плодов.

Подпружная арка является прямым следствием применения заостренной арки. В самом деле, когда церкви стали становиться все выше и выше, стены, снабженные к тому же широкими окнами, не были уже в состоянии выдержать давление свода; необходимо было поддержать их извне. С этой целью к внешней стороне здания пристроили ряд каменных арок, опирающихся на большие каменные столбы, называемые контрфорсами. Эти арки, называемые аркбутанами (подпружными арками), имеют целью перенести боковое давление высоких сводов за пределы стен здания. Ни в одной системе стройки не встречаем мы ничего подобного этим подпружным аркам.

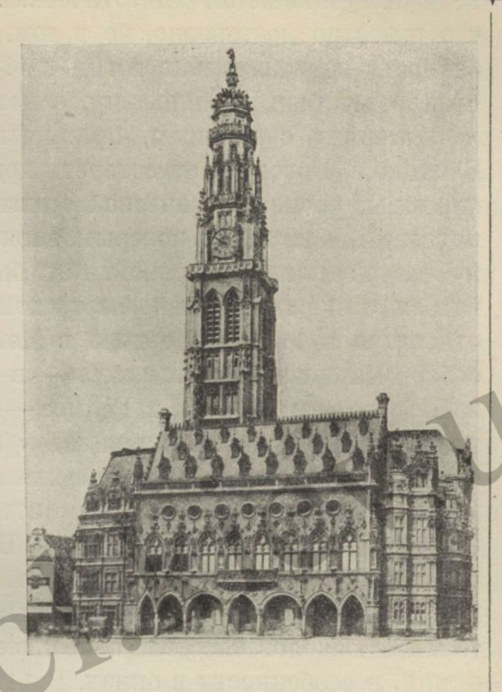
В то время как языческий храм и романская церковь имеют опору в самих себе, готическая церковь своей прочностью обязана подпоркам, вынесенным за пределы здания, она походит на животное, скелет которого хотя отчасти находился бы вне его тела. Контрфорсы и подпружные арки готического здания, несмотря на искусное расположение и красивую орнаментацию, естественным образом напоминают нам костыли. Здание как индивидуум не отвечает идеалу здоровья, цельности, когда оно снабжено такими подпорками. Так и готическое искусство, хотя и дало нам многие шедевры, но в самом себе оно носит беспокойный зародыш упадка; впрочем, из сотен известных нам готических зданий почти ни одно не закончено, и многие из них были отчасти разрушены уже во время работы над их окончанием.

Почти достоверно известно, что первые памятники готического искусства были воздвигнуты в Иль-де-Франсе и в Пикардии. Юг, с его более обильным светом, где римские традиции сохранили бо́льшую жизненность, благоприятствовал распространению романской базилики; наоборот, на Севере уже рано начали стремиться к созданию типа церкви с многочисленными и широкими окнами. Быть может, воспоминание о старинных деревянных постройках благоприятствовало именно такой эволюции строительного искусства; такое мнение поддерживал, например, Куражо.

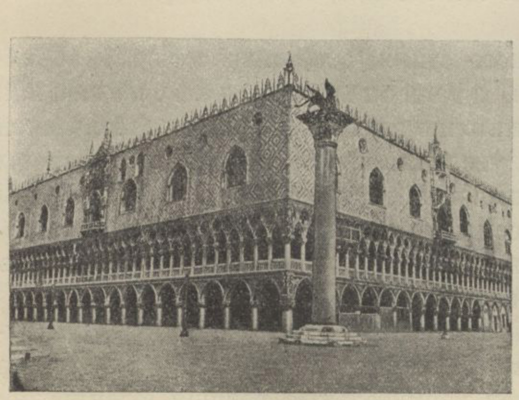
Но из того, что готическое искусство процветало первоначально между Сеной и Соммой, нельзя заключать, что свод с нервюрами был изобретен именно в этой области. В Германии готическое искусство появляется не ранее 1209 г. (Магдебург); достоверно известно, что во Франции оно распространяется на столетие раньше, чем в Германии. Один из памятников его в Иль-де-Франсе, в Мориенвале, относится к 1115 г. Этот факт, установленный лишь в 1890 г., стал общепризнанным лишь в течение последних десяти лет. Но совсем недавно стрельчатые своды столь же давнего происхождения были найдены в Пикардии, и также совершенно неожиданно в Англии, именно в Дергэмском соборе, стрельчатые своды которого отно-



146. Собор в Антверпене.



147. Ратуша в Аррасе.



148. Дворец Дожей. Венеция.



149. Собор в Милане.

сятся к началу XII века. Итак, в настоящее время вопрос заключается уже не в том, процветал ли готический стиль первоначально в Иль-де-Франсе, что известно достоверно, но в том, были ли созданы характерные его особенности первоначально в Иль-де-Франсе, в Пикардии, или в Англии, куда стиль этот был, повидимому, занесен норманнами.

Наряду с мнением, приписывающим изобретение стрельчатого свода Западной Европе, существует другое, согласно которому его изобрели сирийцы; расцвет готической архитектуры как раз совпадает с крестовыми походами, благодаря которым завязались тесные сношения между Сирией и Северо-западной Европой. Как бы то ни было, новый стиль начал развиваться с поразительной быстротой. Готические хоры аббатства Сен-Дени относятся к 1144 г. Церковь в Нойоне была начата постройкой в 1140 г., собор Парижской богоматери — в 1163 г., собор в Бурже — в 1172 г., в Шартре — в 1194 г., в Реймсе — в 1211 г., в Амьене — в 1215 г. Св. капелла в Париже была освящена в 1248 г. Из Северной Франции готический стиль, распространяемый главным образом цистерцианскими монахами, перешел в Эльзас (Страсбург, 1277), в Германию (Кельн, 1248), в Италию (Милан), в Испанию, Португалию, Швецию, Богемию, Венгрию; французские крестоносцы ввели его на острове Кипре и в Сирии. В Англии этот стиль приобрел совершенно своеобразный характер, который отличается относительной тяжеловесностью, а позднее — безвкусным изобилием вертикальных линий, в особенности в окнах. В 1174 г. один архитектор из Санса был приглашен реставрировать сгоревший Кентерберийский собор; с 1245 по 1269 гг. были построены хоры Вестминстерского аббатства в Лондоне; Сольсберийский собор был построен с 1220 по 1258 гг.; французский тип преобладал, впрочем, повсюду: соборы в Шартре и Бурже создали школу в Испании; Нойонский и Лаонский соборы вызывали подражание в Лозанне, в Бамберге (башни); Кельнский собор представляет собой комбинацию соборов в Амьене и в Бовэ. Наименее привился готический стиль в Италии (Миланский собор). Впрочем, романские церкви не исчезли совсем; между ними и стилем Ренессанса есть известная преемственная связь, тогда как готическое искусство представляет собой как бы блестящий эпизод, расцвет которого уже близок к упадку.

Различают три периода готического стиля, сообразно с формой орнаментации окон: *ланцетовидный*, *лучистый* и *пламенеющий*. Однако эти обозначения неточны. Достаточно знать, что принцип готической архитектуры заставлял ее постоянно увеличивать высоту сводов, размеры и число окон, увеличивать число башенок и пинаклей. Готические церкви XV века в одно и то же время и манерны и беспокойно грациозны. Готическое искусство не было заглушено искусством Ренессанса: оно сделалось жертвой того начала хрупкости, которое оно носило в самом себе.

Искусство это создавало не одни только церкви, хотя собор и был наиболее совершенным его выражением. К числу памятников готического стиля последнего периода принадлежат изумительные ратуши фландрских городов, которые, возвышаясь со своими башнями с городскими колоколами против церквей, как бы знаменуют собой новое нарастающее могущество —

светской буржуазии. Можно указать также на некоторые монастыри, например аббатство Мон-Сен-Мишель, и на очаровательные частные дома, например отель Клюни в Париже, дом Жака Кёра в Бурже и др. Замки («донжоны» от латинского dominium) строились, начиная с X века, большей частью в романском стиле: требования защиты замка не позволяли уделить слишком большого места готической архитектуре с ее преобладанием пустого пространства над заполненным; зато готическое искусство дало замкам внутреннее расположение, орнамент ворот, окон, кровель; достаточно назвать замки Ла-Ферте и Пьерфон, относящиеся к концу XV века, в которых Куражо справедливо восхвалял «импозантные массы, благородные контуры и чисто дорические гордое величие и простоту».

Если архитектура, рассматриваемая как искусство, должна стремиться к возможно большему освобождению от подчинения материалу, то можно сказать, что готические церкви наиболее приблизились к такому идеалу. Мало того, эта система постройки, легкая, воздушная, со стройным и свободно поднимающимся остовом, была как бы первым опытом стиля, начавшего слагаться в XIX веке, — металлической архитектуры. С тех пор как вошли в употребление металл и цемент с прокладкой железа, архитекторы нашего времени получили возможность сравняться в смелости с готическим зодчеством, не лишая в то же время здания прочности. Все заставляет верить, что в последующей борьбе двух элементов зодчества — заполненного и незаполненного пространства — должно победить пространство незаполненное, что дворцы и дома будущего, по крайней мере в нашем климате, будут залиты воздухом и светом. Таким образом принцип, возвещенный готической архитектурой, вновь будет призван к жизни и после возрождения греко-римского стиля, господствовавшего с XVI века до наших дней, мы увидим еще более длительное возрождение готического стиля, лишь с другими материалами.

Тринадцатая лекция

СКУЛЬПТУРА РОМАНСКАЯ И СКУЛЬПТУРА ГОТИЧЕСКАЯ

В средние века церковь не только отличается богатством и могуществом, но и господствует над всяким проявлением человеческой деятельности и направляет ее. Собственно говоря, вне влияния церкви искусства не существует; есть лишь искусство, необходимое для того, чтобы строить и украшать ее здания, резать для нее слоновую кость, покрывать живописью стекло и требники. Первое место среди этих искусств занимает архитектура, и никогда ни в одном обществе она не имела такого большого значения. И теперь еще достаточно войти в романскую или готическую церковь, чтобы проникнуться впечатлением огромной силы, которая в течение десяти веков правила судьбами Европы.

Стенная живопись — искусство по преимуществу первых шагов христианства — была почти совсем заброшена в эпоху романскую и готическую. Причиной этому послужила церковная архитектура: романские церкви были слишком темны; в готических было слишком мало пространства, которое можно было бы покрыть живописью. Зато в готических церквах были высокие окна, которые надо было закрыть и украсить стеклами. Искусство украшения стекол неразрывно связано с готическим искусством; и шедевры его в Сен-Дени, Шартре, Пуатье и Сансе были созданы мастерами живописи по стеклу в эпоху расцвета готики — в XIII веке. Яркая и немного резкая раскраска, которая свойственна живописи по стеклу, оказала в XV веке несомненное влияние на живопись картин; и надо было много времени, чтобы глаз привык к более мягким и скромным тонам.

Наряду с живописью по стеклу существовала также живопись в рукописях. Но истинные произведения искусства были созданы в этой области лишь в средине XIII века. До этого времени были лишь рисунки, которые мастера, украшавшие живописью рукописи, и переписчики заимствовали друг у друга; оригинальность всего более проявляется в заглавных буквах и заставках, иногда украшенных с поразительной фантазией.



150. Дверь собора в Гильдесгейме. Деталь.



151. Капитель колонны церкви в Пистойе. XII век.



152. Рельеф из Отена. XI век.



153. Статуи портала в Шартре. XII век.

Очень часто романские церкви украшались монахами, которые их и строили; готические же церкви украшались главным образом скульпторами, живописцами или резчиками светскими, объединенными в корпорации (цехи). В ту и другую эпохи всего более был распространен из скульптуры барельеф. Романские скульпторы украшали тимпаны церковных дверей большими композициями религиозного содержания, они даже скульптурно изображали целые истории (события), фигуры людей и животных на капителях колонн и на фризах.

Скульпторы готические, в особенности во Франции, стали применять барельефы и скульптуру во всех частях больших церквей — на паперти, на галлереях, на хорах. Было насчитано в Шартрском соборе не менее 10 000 изображений людей и животных в статуях, барельефах, красках на стекле.

Хотя различие между романской и готической скульптурой выражено нерезко, и существует много памятников, где черты той и другой тесно связаны, но все же, если взять для сравнения наиболее характерные памятники периодов расцвета этих стилей (для первого — XII век, для второго — XIII век), то мы увидим в них черты поразительного контраста.

Романская скульптура является продуктом самых разнообразных влияний, неодинаковых по силе в разных странах: никогда не прекращавшегося влияния римского искусства — в особенности в Италии и на юге Франции, — влияний византийского, арабского, персидского, принесенных торговлей и войнами, влияния искусства северных стран (Скандинавии, Ирландии), где существовала любовь к сложным формам и перевитым орнаментам, называемым «плетением». И в этом составном искусстве почти совершенно отсутствует одно лишь влияние: непосредственно наблюдаемой природы. Глаза романских скульпторов были для нее закрыты. Искусство их бывает порой величественным, мощным, декоративным, но оно всегда отвлеченно, нереально, условно.

Самым ярким примером может служить тимпан собора в Отене, на котором изображен «страшный суд». Эта огромная композиция, относящаяся приблизительно к 1130 г., не лишена величия; в ней даже проявляется замечательная любовь к живым движениям. Но что за рисунок! Какая неестественная длина человеческих фигур! Какие узкие и жесткие драпировки! Не менее варварски сделан и тимпан церкви в Муассаке (Тарн и Гаронна), более поздний (на двадцать лет). Но и здесь, наряду с очень неправильным рисунком, мы видим движение и разнообразие, в которых чувствуется сила стремлений местного искусства, византийское влияние не смогло заглушить их.

Рядом с романским искусством, подчиненным условностям, не понимающим или презирающим природу, зрелое готическое искусство XIII века является блестящим возрождением реализма. Великие скульпторы, украсившие своими работами соборы Парижа, Амьена, Реймса и Шартра, были реалистами в самом высоком значении этого слова. Они искали в природе не только знания человеческого тела и покрывающих его драпировок, но также мотивы для орнаментов. За исключением химер на соборах и несколь-

ких скульптур второстепенного значения, мы не встречаем больше в XIII веке ни фантастических изображений животных, ни сложных, производящих кошмарное впечатление орнаментов, покрывающих капители романских церквей; элементы орнамента заимствуются исключительно или почти что исключительно из растительного царства страны. Одним из этих произведений, наиболее заслуживающих восхищения, является знаменитая капитель виноградного сбора, вылепленная около 1250 г. в Реймском соборе.

После I столетия Римской империи (см. лекцию 10) искусство не умело еще так подражать природе; и никогда после этого оно не изображало ее с такой грацией и искренностью.

Готический храм представляет собой настоящую энциклопедию человеческого знания. Мы находим в нем изображения, заимствованные из «священного писания» и благочестивых легенд; мотивы из растительного и животного мира; изображения времен года, земледельческих работ, искусств, наук и ремесел; аллегорические изображения моральных свойств, например остроумное олицетворение добродетелей и пороков. В XIII веке Людовик Девятый поручил одному доминиканскому ученому, Винценту из Бовэ, написать бльшую работу — энциклопедию всех знаний того времени. Эта компилятивная работа, названная «Зеркало мира», разделена на четыре части: «Зеркало природы», «Зеркало науки», «Зеркало нравственности» и «Зеркало истории». И вот один современный археолог, Э. Маль, сумел показать, что произведения искусства в наших больших соборах являются как бы воспроизведением на камне «Зеркала» Винцента из Бовэ, за исключением эпизодов из истории греков и римлян, здесь неприменимых. Это не значит, что мастера эти читали Винцента из Бовэ; но, подобно ему, они хотели представить в своем искусстве все, что должны были знать люди их времени. Главным содержанием их искусства было не желание доставить удовольствие, но стремление научить при помощи изображения; это — энциклопедия, пригодная для тех, кто не умеет читать, переведенная при помощи скульптуры или живописи по стеклу на язык ясный и точный под высоким покровительством церкви, которая не допускает ничего случайного. Она присутствует всегда и везде, дает советы, наблюдает за художником и предоставляет его собственному вдохновению только в тех случаях, когда он воспроизводит на водосточных трубах фантастических животных или заимствует из растительного царства мотивы.

Относительно этого восхитительного, хотя и лишенного цельности, искусства существует много предрассудков, которые трудно разрушить. Например, часто приходится слышать, что все готические фигуры слишком угловаты и тонки. Чтобы убедиться в противном, взгляните на удивительную сцену, скульптурно изображенную в Реймском соборе, — встречу Мельхиседека и Авраама; взгляните также в том же соборе на посещение Марией Елизаветы [1], на сидящего пророка и стоящего ангела, затем на

---

[1] Автор этой необыкновенной группы, несомненно, видел и изучал античные статуи. Но какие? И где?

восхитительную Марию Магдалину в соборе в Бордо. Разве вы видите в них что-либо тощее, угловатое, болезненное? Готическое искусство в лучшую эпоху напоминает не романское и не византийское, но греческое искусство между 500 и 450 гг. до н. э. и по странной случайности даже воспроизводит ту же стереотипную улыбку.

Приходится также слышать, что готическое искусство носит печать пламенного благочестия, туманного мистицизма, что оно с болезненным чувством набожности изображает страдание Христа, богоматери и мучеников. Поверить этому может только тот, кто никогда не изучал готического искусства. Это совсем неверно; готическое искусство в эпоху расцвета, в XIII веке, не изображало иных страданий, кроме страданий осужденных грешников. Богоматерь в его изображениях всегда улыбается и никогда не имеет страдающего вида. Мы не можем привести из готики ни одного примера богоматери в слезах у подножия креста. Слова и музыка известного гимна Stabat Mater, которая местами является самым высоким выражением религии средневековья, относятся по крайней мере к концу XIII века и становятся популярными только в XV веке. Христос также изображается не страдающим, но с ясным и величественным выражением; достаточно назвать знаменитую статую, известную под названием «Красивого бога» (в Амьене).

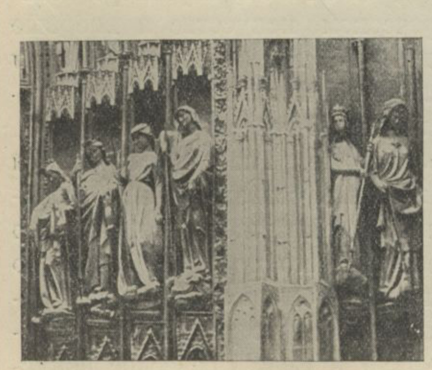
По этому поводу заметим, что готическое искусство иллюстрировало очень мало рассказов, заимствованных из «Священного писания», только те, которые, по мнению людей XIII века, служили прославлению веры. К ним относится встреча Авраама и Мельхиседека, потому что Мельхиседек, предлагая Аврааму хлеб и вино, являет прообраз «таинства евхаристии». Зато, как справедливо замечает Маль, все, что можно найти в обоих «Заветах» гуманного, нежного или только живописного, повидимому, не сумело затронуть художников средних веков. Эти художники не были богословами, но богословы ими руководили. А богословие этой эпохи, представленное в творениях Фомы Аквинского, не отличалось сентиментальностью; это была наука высокомерная и положительная, с железной логикой, наука, которая хотела спасти человечество, действуя на его разум, но и не думала обращаться к его сердцу. Странно, что в суждении о Данте, величайшем поэте XIII века, была сделана та же самая ошибка. Из-за того, что в его произведении встречаются Франческа-да-Римини и Беатриче, ему приписывали современные идеи, сентиментальную меланхоличность, в то время как он был главным образом богословом, диалектиком, политиком. Подслащенное и слезливое средневековье является неудачным измышлением нашей романтической школы XIX века.

Не менее ложна также идея, распространенная Виктором Гюго, что средневековые художники умели полностью ускользнуть от влияния церкви, обладали умом независимым и мятежным, и что архитектура в средние века пользовалась относительной свободой. В действительности в средние века было очень опасно обнаружить свою независимость или недовольство, в особенности если дело касалось авторитета церкви; за это легко можно было попасть на костер или в вечное заключение. При Людо-



154. Золоченая дева. Амьен. XIII век.

155. Жертвователь. Наумбург. XIII век.



156. Добродетели. Страсбург. XIII век.



157. Портретные статуи. Пуатье. XIV век.

9 Зак. 603. — История искусств.

вике Девятом, между 1234 и 1239 гг., т. е. как раз в годы сооружения св. Капеллы, инквизитор Франции Робер осудил на сожжение живыми 222 человека, обвиненных в том, что у них были «мнения». Художники, повторяю, были свободны только в выборе второстепенных украшений. При изображении же сюжетов как светских, так и церковных ими руководило духовенство, т. е. церковь. Делают ссылки на карикатурные изображения монахов на рельефах наших соборов; но эти карикатуры появляются не раньше конца XIV века и представляют гораздо более невинный характер, чем им стараются приписать. Образ антиклерикального художника может быть пикантен, но является чистым вымыслом.

Готическая скульптура занималась не только украшением соборов, в особенности после XIV века она делала также изображения надгробные, которые постепенно стали превращаться в портретные изображения. Именно портрет (отдельные примеры можно встретить, начиная с XIII века) привел готическое искусство к исканию индивидуального выражения. К этой эпохе относятся изображения покойников, лежащих в спокойной позе; этот тип изображений был заменен портретами усопших в коленопреклоненной молитвенной позе, откуда была заимствована поза жертвователей, сохранившаяся почти до наших дней. В Сен-Дени и Корбейле находятся прекрасные изображения в лежачей позе Гаймона — графа Корбейля и Роберта д'Артуа; в Лувре и в Сен-Дени сохранились также изображения Филиппа VI и Карла V, создание скульптора Андре Боневё родом из Геннегау, работавшего во Франции.

Кроме произведений, украшающих церкви, главными шедеврами готической скульптуры являются статуэтки и барельефы из дерева и слоновой кости, часто раскрашенные и позолоченные; самые прекрасные из известных образцов находятся во Франции. Слоновая кость, которая очень ценилась в XIV веке, является прекрасным материалом для скульптуры; но изгиб клыка часто принуждал художников делать человеческие фигуры отклоненными назад, с откинутой головой и выдвинутым вперед туловищем.

Я уже несколько раз говорил о *ясном*, *светлом* характере готического искусства; после моей лекции о греческом искусстве я впервые имею случай употребить это слово. И действительно, чем более мы об этом думаем, тем яснее видим, что греческое искусство и готическое представляют собой родных братьев, долго враждовавших, но теперь примиренных. Но превосходство греческого искусства несомненно. Главной причиной этого служит то, что готическое искусство было искусством одетым. Религиозные предрассудки и характер религиозных памятников, которые оно украшало, совершенно запрещали изображение нагого тела. И если оно отваживается на такие изображения, то попытки его бывают всегда посредственны и робки; готическое искусство не дало ни одного удовлетворительного изображения ни младенца Иисуса, ни Адама и Евы. Греческое искусство развивалось в течение пятисот лет, а готическое искусство уже в начале XIV века начинает проявлять признаки дряхлости, становится манерным и сложным. В средине XIV века во Франции начинается Возрождение,



158. Голова Марии.
Реймс. XIII век.



159. Фигура человека с кувшином.
Реймс. XIII век.

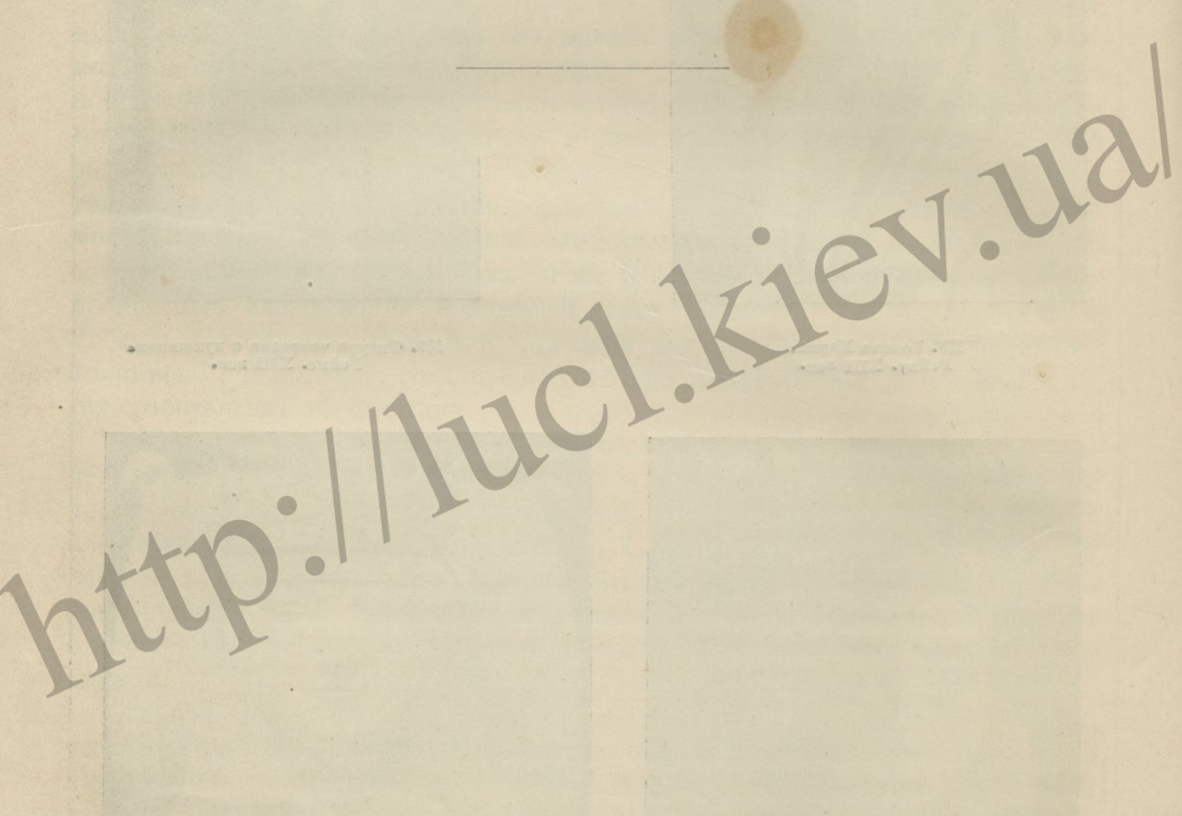


160. Голова маркграфини Уты. Наумбург. XIII век.



161. Бюст королевы Изабо. Сен-Дени. XV век.

сначала в скульптуре надгробных памятников. Из-за Альп доносятся новые веяния итальянского треченто; живые картины Мистерий дают преобладание реализму над символизмом и вводят новые мотивы для искусства. Все эти элементы соединились и получили развитие при дворе Карла V и достигли полного расцвета в фламандской школе в Бургундии в течение последней четверти XIV века. Но дальнейшее развитие происходило уже не в области скульптуры; гений церковных мастеров XIII века, приобретя больше силы и выразительности, перешел в великую франко-фламандскую школу и оказал самое плодотворное влияние на живопись этого времени.



ПРИМЕЧАНИЯ

к двенадцатой и тринадцатой лекциям

Современная наука вынуждена сохранить, за неимением лучших, традиционные наименования стилей эпохи развитого феодализма Западной Европы: «романский» и «готический». Однако термины эти относятся к понятиям, имеющим в настоящее время существенно иное по сравнению с прежним содержание. Романское искусство IX—XI веков — это искусство, полностью приемлющее и выражающее идеологию феодализма, это искусство крупных феодалов, светских и духовных. Наиболее четкими и характерными памятниками романского стиля являются крепостные твердыни («бурги»); таким образом ведущий характер принадлежит военнооборонной архитектуре; храмы характеризуются необычайной массивностью стен. Готическое искусство — это искусство феодального города, и развитие готических башен в высоту может быть объяснено далеко не одним лишь идеалистическим «стремлением души к небу», но и теснотой средневекового городского поселения. Башни готических соборов выполняли функцию дозорной башни и пожарной каланчи. Они (об этом Рейнак не говорит) часто увенчиваются фигурой петуха — символом бдительности.

Основная конструктивная разница между романской и готической архитектурой хорошо известна. Романская архитектура, исходя от типа плоско покрытой базилики, обращает особое внимание на внутренние пространства, начинает перекрывать их цилиндрическими — коробовыми — сводами, достигает своего высшего развития в так называемой «связанной» системе перекрытой крестовыми сводами трехнефной церкви, где на каждое квадратное звено плана центрального корабля приходится по два вдвое более низких аналогичных звена («травеи») боковых кораблей. Наиболее четко осуществляется эта система в германской архитектуре XII века, что не позволяет отодвигать ее на последнее место в числе школ романского стиля, как это делает Рейнак.

Основные черты конструкции готической архитектуры были в свое время наиболее полно систематизированы Виолле-ле-Дюком, за которым последовали не только Рейнак, но и Шуази, Анлар, Обер, Дегио и другие историки. Школа Виолле-ле-Дюка трактует готическую архитектуру как триумф своеобразной, инженерной, наиболее, экономной конструкции. Свод, массивность которого сведена до минимума, держится на перекрестье легких арок, так называемых «нервюр», которые в свою очередь передают давление на систему опорных столбов и полуарок (аркбутанов), последние выносят давление за пределы здания, наружу, и передают его контрфорсам, как бы «костылям» архитектурного сооружения. Благодаря такой системе готика получает возможность обходиться без массивных стен и заменяет их огромными окнами с цветными витражами. Эта теория готики в 1933—1934 гг. встретила возражения со стороны Сабуре и Абраама, которые настаивают на чисто декоративном значении нервюр. Поднявшаяся полемика, в которой с наиболее веской защитой теории Виолле-ле-Дюка выступили М. Обер и Л. Рео, не привела к окончательному решению вопроса, так как обе стороны не избежали некоторых методологических неправильностей [1]. «Техническое» конструктивное начало неправильно противопоставлять «эстетиче-

---

[1] Сравни статью Ю. К. Милонова в журнале «Академия архитектуры» № 3, 1935 г.

скому», художественному, декоративному. В диалектическом единстве противоположностей классическая архитектура показывает возможность полного слияния этих начал. В готическом строительстве имеются налицо как чисто технические, так и декоративные элементы, неоправданные конструктивно. Один и тот же элемент, например аркбутан, может иметь явно конструктивно-техническое происхождение, но в процессе развития архитектурных форм может приобрести чисто внешний характер простой декорации.

Следует указать, что, излагая историю средневековой архитектуры, Рейнак почти исключительно говорит о Франции; развитие архитектуры в других странах запада было не менее значительно. В первую очередь это относится к архитектуре средневековой Испании. Ранняя каталонская архитектура имеет колоссальное значение для выработки романского стиля; исключительно богато убранные скульптурой позднероманские постройки в Риполле и Компостелле, испанские готические соборы в Бургосе, Леоне, Толедо, Севилье принадлежат к числу первоклассных памятников зодчества, во многом впитав в себя также черты арабо-мавританского искусства. Недостаточно освещена у Рейнака и германская архитектура. Развитие типа однобашенного храма (асимметричного — в Страсбурге, центрально-осевого — в Фрейбурге и Ульме) именно в Германии проходило наиболее последовательно.

История изобразительного искусства западноевропейского средневекового феодализма у Рейнака изложена весьма кратко, особенно в отношении живописи; несмотря на краткость, изложение весьма живо и оригинально в части, касающейся скульптуры. Развитие фресковой живописи в романскую эпоху было достаточно широким (на первом месте — германские постройки; знаменит расписной потолок церкви Михаила в Гильдесгейме); раскраска скульптур и стен была широко распространена даже в готическую эпоху (церкви в Альби, Кагоре, Монморильоне и др.). Витражи должны быть различаемы по своему изготовлению: живописные композиции из цветных стекол предшествуют живописи на стекле. Миниатюра, к которой порой близка изобразительная практика текстильного искусства, Рейнаком почти не освещена. Замечательны миниатюры раннефеодальной эры: фантастически-узорные ирландские рукописи VII—VIII веков, идеалистические памятники романского XI столетия («Оттоново евангелие» в Мюнхене); в готической миниатюре (хорошее собрание в Ленинградской публичной библиотеке) намечаются элементы реализма, приводящие в XV веке к настоящему торжеству живописи нидерландских мастеров, анализируемых Рейнаком в девятнадцатой лекции.

Основное замечание, которое следует сделать по поводу изложения Рейнаком проблем средневековой скульптуры, должно касаться связи ее с архитектурой. Ни романскую, ни готическую скульптуру нельзя рассматривать вне проблем комплексного единства изобразительного искусства с архитектурным его обрамлением. Некоторые ученые, как Э. Маль, цитируемый Рейнаком, явно преувеличивали иллюстративность скульптурных памятников на фасадах соборов. Чисто условно-декоративные романские рельефы и статуи, отличающиеся порой резкой деформацией образов природы (Отен, Везеле, Гильдесгейм), сменяются в готике целыми системами взаимно увязанных фигур и сцен, порой жанровых, порой сатирических, чаще всего представляющих параллель образам литературы и театра средневековой городской ремесленно-бюргерской среды. Но, отличаясь высокими достоинствами в трактовке лиц, готическое искусство сохраняет идеалистичность в трактовке фигур и одежд: дуализм средневекового феодального мировоззрения остается в готическом искусстве непреодоленным. Рядом с очень реалистическими и вполне светскими образами (наиболее свободны менее «ответственные» фигуры консолей и кронштейнов соборов Реймса, Амьена и др.) мы встречаем вполне идеализованные образы, трактующие мадонн как королев («Золоченая дева» в Амьене). Следует подчеркнуть наличие портретных и натуралистических черт в скульптуре Германии (статуи феодалов-жертвователей в Наумбурге, здесь же страдающая мадонна, опровергающая утверждение Рейнака об отсутствии таких образов в готике).

Ф. Энгельс сравнивает искусства готики с утренней зарей перед полдневным рассветом классического искусства Возрождения [1].

[1] Ф. Энгельс, Родина Зигфрида, «Сочинения», т. II.

Четырнадцатая лекция

АРХИТЕКТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ И АРХИТЕКТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Архитектура готическая, по существу носящая северный и франко-германский характер, не пустила глубоких корней в Италии. Но более поразительное явление заключается в том, что в этой стране так долго не могла найти себе подражателей греко-римская архитектура. Хотя статуи и живописные произведения древнего Рима или погибли, или были погребены под развалинами, но большие здания сохранились не только в Риме, но и во многих местах полуострова, и мы с удивлением замечаем, что в течение тысячи лет ни один архитектор не подумал искать вдохновения в античных образцах[1]. Более того, их часто разрушали, чтобы добыть из них уже обтесанные камни. Но настал день, когда гуманизм, т. е. интерес к литературе и истории древних, направил внимание художников на особенности памятников этого далекого прошлого. И тогда возникла архитектура Возрождения, на которую надо смотреть как на следствие гуманистического движения; вместе с ним она и распространилась на западе Европы.

Термин «Возрождение» не очень удачен, потому что в нем скрываются две ложные мысли: что искусство погибло и что оно воскресло в прежней форме. В действительности, искусство не умирало, ибо то, что умерло, не может больше развиваться; с другой стороны, античное искусство нашло, прежде всего, учеников, но не рабских подражателей. Художники Возрождения могли заблуждаться и воображать, что они воспроизводят уроки Рима, в то время как они вводили в искусство нечто новое, пользуясь этими уроками. Новое искусство, заимствуя у древнего его форму и его украшения, было проникнуто совсем иным духом, созданным десятью веками христианства. Подобно тому, как река не может вернуться к своим

[1] «Кто мешал этим новым пришельцам строить правильные здания по образцу римских?» (Вольтер, Опыт нравов, I, стр. 409).

истокам, так и человечество не может вторично пережить своего прошлого, то, что оно считает воскрешением прошлого, является лишь его синтезом.

Первый период архитектуры Возрождения в Италии, продолжавшийся почти весь XV век, в сущности является попыткой слияния форм средневековья и античного мира. Средневековые традиции были слишком могучими, чтобы исчезнуть сразу; они угасли лишь постепенно. Нововведения сначала проявились не столько в общей концепции зданий, сколько в их украшении, где стали появляться мотивы греко-римские. Вначале это были орнаменты, предназначенные или для того, чтобы украшать поверхность, или скрасить ее однообразие, но не для того, чтобы подчеркнуть характер самой постройки. Другие культурные потребности этой эпохи в Италии вскоре внесли глубокое изменение в характер архитектуры; впервые после падения Империи архитектура гражданская идет впереди церковной архитектуры; это является следствием прогрессирующего духа светскости. Новым типом строений является флорентийский тип палаццо, массивная постройка, окружающая четырехугольный дворик, обнесенный со всех сторон портиком с колоннами. Внешний вид еще сохраняет характер укрепленных замков средних веков, с большим преобладанием плотных стен над оконными отверстиями, так как палаццо имеет целью дать защиту против улицы. Подражание античному миру здесь чувствуется главным образом в аркадах, рядах колонн и в орнаментации пилястров и сводов.

Часть этих орнаментов, носящих не натуралистический, но фантастический характер, сделана под влиянием орнаментов римских склепов, называемых г р о т а м и, откуда они и получили название г р о т е с к, под которым известны в искусстве; следовательно, в основе это слово не содержит ничего порицающего.

Главное отличие итальянской церкви эпохи Возрождения от церкви готической заключается в наличии купола, возвышающегося над четырехугольным планом; связки колонок заменены столбами и колоннами, стрельчатый свод — сводом коробовым или горизонтальным плафоном, украшенным кессонами. Во внешней отделке мы находим колонны, фронтоны, ниши и много других элементов римского искусства.

Первым архитектором Возрождения был уроженец Флоренции Брунеллеско (1377—1466). Между 1420 и 1434 гг. он построил купол Флорентийского собора высотой почти в 100 *м*; это — романская постройка, начатая в 1294 г. Арнольфо ди-Камбио и переделанная после 1357 г. по плану, измененному Франческо Таленти. Тот же Таленти окончил очаровательную готическую колокольню по плану, составленному Джотто, который и руководил вначале ее постройкой (1334—1336). Около 1445 г. Брунеллеско начал постройку палаццо Питти, здания, отличающегося суровой красотой, которая заключается главным образом в ясности замысла и правильности пропорций[1]. Античное влияние чувствуется в большей мере в палаццо Риккарди, создании Микелоццо (около 1440 г.), в особенности же в палаццо Строцци, построенном около 1489 г. Беденетто да-Майано и Кронака. Верхняя

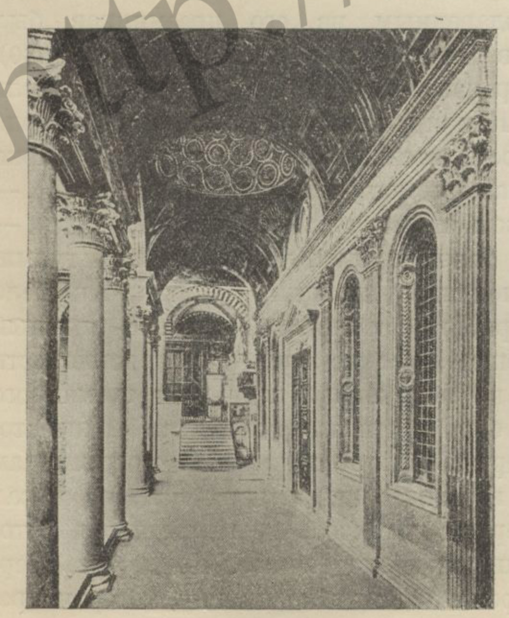
[1] Главную часть постройки палаццо Питти сделал Амманати в 1568 г.



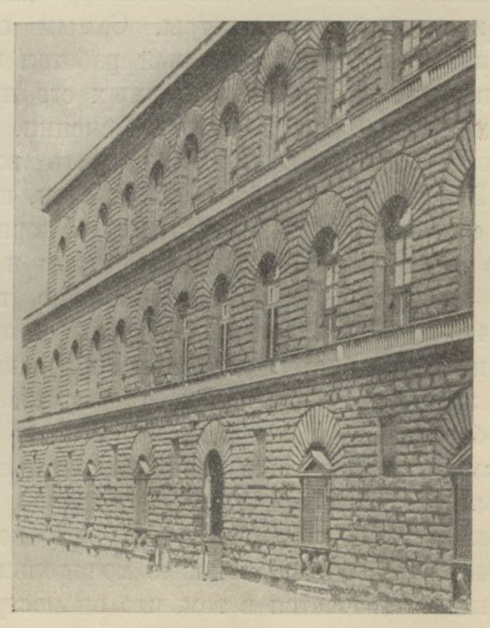
162. Колокольня Флорентийского собора. XIV век.



163. Улица Уффицци во Флоренции.



164. Капелла Пацци Ф. Брунеллеско. Внутренность портика.



165. Дворец Питти (средняя часть) Ф. Брунеллеско.

часть, или карниз, стал знаменитым и сделан под влиянием лучших образцов римского искусства. Так же, как и в палаццо Питти, выступающие наружу стороны камней не отделаны, шероховаты; эта неровная поверхность, называемая «рустикой», встречается в большинстве флорентийских зданий; она подчеркивает выступы камней и вызывает на фасаде игру тени и света. Позже архитектура Возрождения проникла в Венецию и там получила менее суровый характер, чем во Флоренции. Множество окон, роскошь наружных украшений обнаруживают пережитки готического стиля и влияние Востока. Венецианские палаццо имеют приветливый и веселый вид, который отличает их от всех итальянских зданий.

Через два года после палаццо Строцци, в 1491 г., возник чудесный фасад Чертозы (картезианского монастыря) в Павии. Он изобилует бесконечно богатыми и разнообразными украшениями; хотя элементы орнаментации заимствуются из греко-римского искусства, зато расточаются они с истинно готической щедростью. Под этим обилием статуй и рельефов исчезают даже архитектурные линии. В этом отношении Чертоза в Павии представляет собой переход от готических церквей к типу, в котором преобладают элементы греко-римские.

Но центром настоящей архитектуры Возрождения, которая характеризуется не декоративной, но конструктивной ролью колонн и пилястров, была не Флоренция, а Рим, где было очень много античных памятников, могущих служить образцами. Оно началось с Браманте из Урбино (1444—1514), который руководил первоначально постройкой собора св. Петра. Его влияние выразилось главным образом в сокращении обременяющих украшений, чтобы выделить конструкцию зданий, и это стало также законом современной архитектуры. Самым одаренным из его преемников был Андреа Палладио, который работал в Виченце и в Венеции (1518—1580); одним из самых характерных его произведений является церковь дель Реденторе («Спасителя») в Венеции. Как пример палаццо второго периода Возрождения мы можем назвать восхитительную библиотеку св. Марка в Венеции — создание Якопо Татти, называемого Сансовино (1486—1570), — с ее дорическими пилястрами в первом этаже, ионическими колоннами — во втором, очаровательном фризом и баллюстрадой, украшенной статуями.

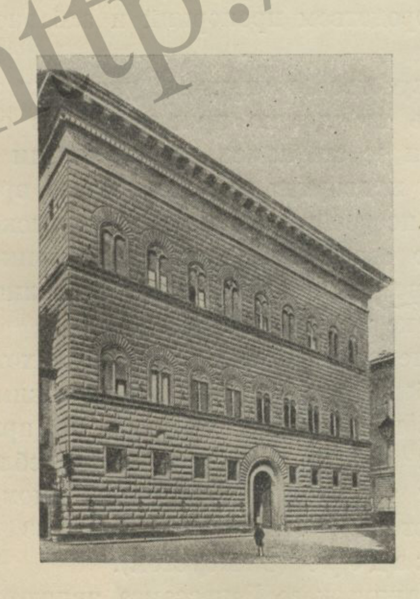
Третий период был вполне подчинен влиянию Микель-Анджело (1475—1564), в особенности после приблизительно 1550 г. Этот опасный гений дал в архитектуре преобладающее влияние элементу живописности и личной фантазии. Он продолжал, но не окончил постройку громадного собора св. Петра, план которого уже был изменен несколькими архитекторами, среди них Рафаэлем. После смерти Микель-Анджело по его рисункам был окончен величественный купол, возвышающийся на 131 *м*; но фасад был в XVII столетии испорчен Мадерной и в особенности Бернини, который построил две боковые колокольни, очень неудачные. Но заслуга Бернини заключается в том, что он построил двойную колоннаду, которая превращает всю площадь как бы в преддверие храма; внешний вид производит впечатление только на расстоянии, но если смотреть с площади, то зритель испытывает чувство разочарования. Это самый большой из



166. Палаццо Медичи-Риккарди.



167. Палаццо Ручеллаи.



168. Палаццо Строцци.



169. Палаццо Пандольфини.

существующих соборов; он покрывает площадь не менее чем в 21 000 $м^2$, в то время как Миланский собор и собор св. Павла в Лондоне занимают только 11 000, св. София — 10 000, а Кельнский собор — 8000. Но истинное величие, как это не раз повторялось, создается не столько размерами, сколько пропорциональностью, а собор св. Петра, который строился слишком многими архитекторами в течение двух столетий, именно пропорциональностью и не отличается.

Микель-Анджело привил вкус к колоссальному в погоне за эффектом в ущерб простоте и ясности. Его ученики создали оригинальные и сильные произведения, но фантазия в них переходит всякие границы. Отсюда образовался в конце XVI века стиль барокко, от слова, которым португальцы обозначали неправильной формы жемчужины. Это — упадок искусства Возрождения; своими недостатками оно становится похоже на готический пламенеющий стиль XV века, и главной отличительной чертой его является предпочтение извилистых линий прямым. В то же время во внутреннем убранстве церквей свирепствовал так называемый иезуитский стиль, главной чертой которого является желание ослепить богатством и разнообразием мотивов, не заботясь о настоящем назначении орнамента, состоящем в подчеркивании формы. Это — эпоха стремления к украшению ради самого украшения, которое нагромождают всюду и без всякого смысла, превращая его в какое-то почти лихорадочное видение вычурных линий и неожиданных рельефов. Гений Возрождения стал меркнуть в этой оргии декоративности, хотя все же до конца XVIII века он успел создать несколько зданий, замечательных по смелости и изяществу. Примером может служить палаццо Пезаро или Бевильаква Венеции, который, несмотря на обилие ненужных орнаментов, чарует благородством пропорций и забавной фантастичностью украшений (около 1650).

Подобно тому, как готическое искусство с трудом укоренялось в Италии, архитектура Возрождения столь же трудно прививалась в северных странах. Во Франции и в Германии ее старались ввести короли и дворянство; мы уже встречаем ее в замках и дворцах задолго до того времени, когда она была введена в церковные постройки. Помимо того, римско-католическое искусство тотчас же приняло своеобразный характер применительно к вкусам страны; французские и немецкие архитекторы сделались соперниками итальянских архитекторов, но не подражателями.

Многие из французских памятников первой половины XVI века хотя и обнаруживают итальянское влияние, но были воздвигнуты французскими архитекторами, имена которых сохранились в документах. К числу их принадлежит Пьер де Шамбиж, построивший часть дворца в Фонтенебло, замки Сен-Жермен-ан-Лэ и Шантильи; он также принимал, повидимому, участие в постройке Ратуши Парижа, которая была начата в 1533 г. Домеником де-Кортона, прозванным Боккадоро (Златоустом).

Самыми старинными памятниками французского Ренессанса являются замки, построенные в XVI веке в долине Луары. От средних веков в них остались высокие наклонные крыши, башни, колоколенки, лестницы, идущие спиралью; и только в украшениях, именно в пилястрах, обнаружи-



170. Темпиетто. Браманте. Рим.



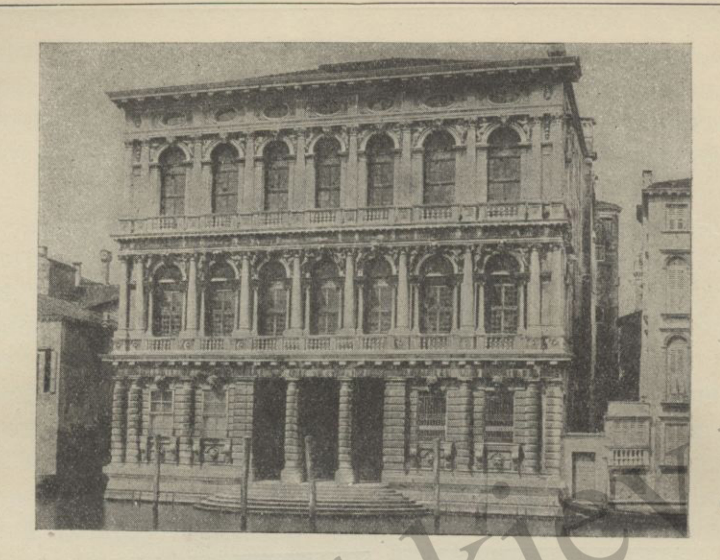
171. Проект храма Петра в Риме. Браманте.



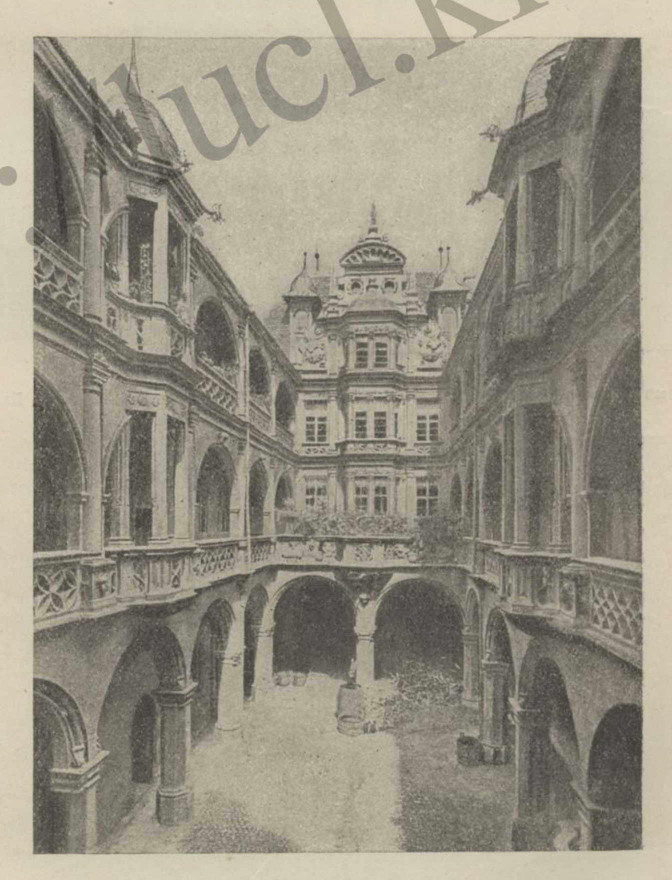
172. Базилика в Виченце. Палладио.



173. Вилла Ротонда. Палладио.



174. Паллацо Реццонико. Б. Лонгена. Венеция.

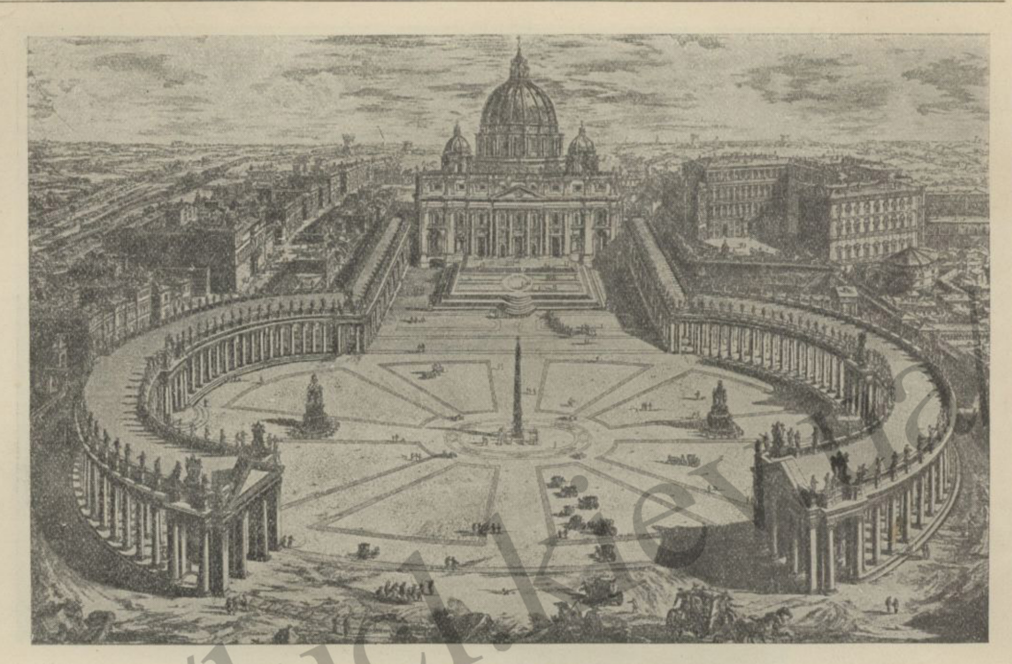


175. Дом Преллеров. Нюренберг.



176. Дворец Шамбор.

177. Люксембургский дворец. Париж.



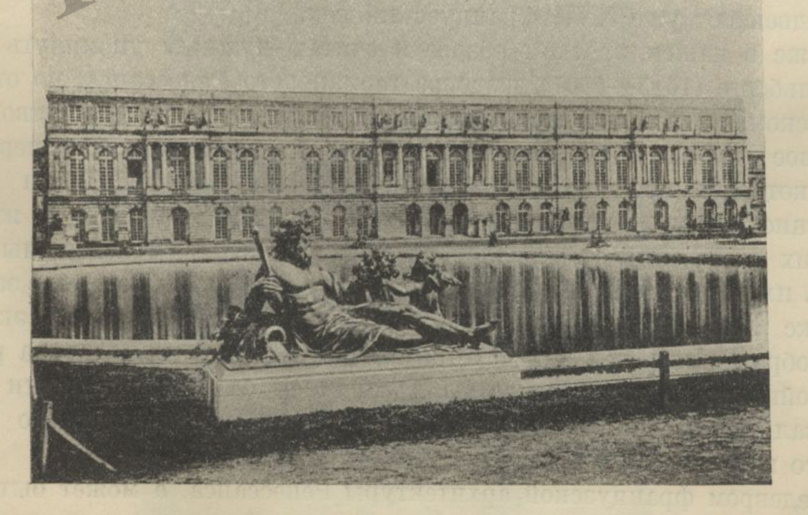
178 Храм св. Петра в Риме.



179. Церковь Сан-Карло в Риме. Борромини.



180. Храм Павла в Лондоне. Ген.



181. Дворец в Версале. Лево и Мансар.

10 Зак. 603. — История искусств.

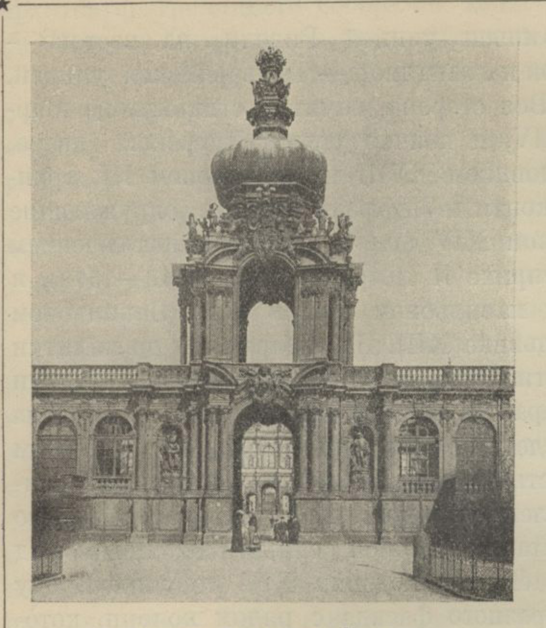
вается влияние Италии. В Германии сила сопротивления национального искусства была еще больше. В некоторых городах, как, например, в Нюренберге, Аугсбурге, Гильдесгейме и т. д., наряду с итальянизированными церквами и дворцами, до XIX века сохранились дома с высокими остроконечными щипцовыми фронтонами, в которых живут традиции средних веков.

В самом Париже можно изучать очаровательный портал замка Гальон (1502—1510), построенного кардиналом д'Амбуаз и восстановленного во дворе Школы изящных искусств. Но больше смелости видим мы в замке Шенонсо (1512—1523), хорошо сохранившемся, где всюду чувствуются готические формы под покровом украшений в стиле Возрождения. Шедевром этой архитектуры является Шамбор, создание Пьера Трэнко (около 1523) с целым лесом труб и щипцовых фронтонов, представляющий волшебное явление среди песчаной и унылой равнины. Но при более внимательном изучении вас поражает нелепость постройки: крыша готическая, корпус здания — стиля Возрождения, большие башни — романские. Старые части замка Блуа, в особенности с северной стороны, изобилуют красивыми деталями Ренессанса, еще связанного с готическими традициями. Замок Фонтенебло построен в более суровом и даже скучном стиле; самым строгим из всех замков Франциска I является замок Сен-Жерменский, величественный фасад которого и плоская крыша напоминают флорентийское палаццо первого Возрождения.

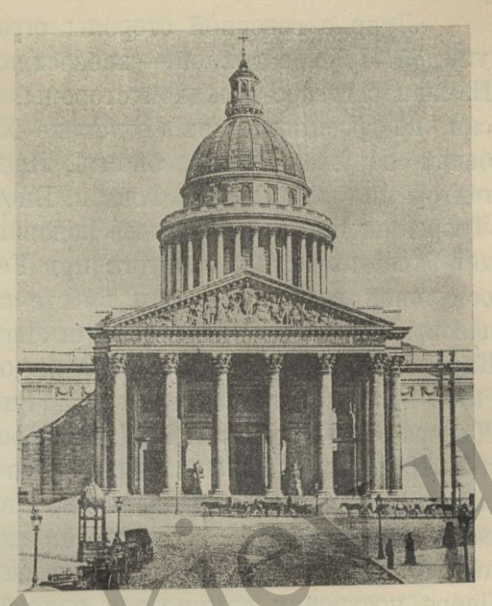
Это соединение готики с Ренессансом встречается также в нескольких церквах той эпохи, как, например, Сент-Этьен дю-Мон (1517—1541—1610) и св. Евстахия (1532) в Париже. Около 1540 г. стиль очищается. Пьер Леско, который строил Лувр после 1540 г., Жан Бюллан (1515—1578), построивший замок Экуан и начавший постройку Тюльерийского дворца, оконченного Филибертом Делормом, прониклись духом итальянского Ренессанса, но в то же время проявили талант декоративности и живописности, которые предвещают уже XVII французский век.

Даже в нашем кратком обзоре я считаю нужным упомянуть о замке в Гейдельберге (1545—1607), шедевре германского Ренессанса, по отделке — итальянском, но в целом проникнутом глубоко готическим чувством. Очень интересное явление в истории архитектуры представляет собой период простоты, который продолжается приблизительно между 1580 и 1650 гг. Соединение камня и кирпичей оживляет фасады, уничтожение же мулюр и лишних украшений удешевляет работу. Этот стиль, примененный к зданиям на площади Восж и к главному зданию Версальского замка при Людовике XIII, получил большое распространение благодаря экономическим соображениям, так как Франция была в это время разорена религиозными войнами; но своей ясностью и величием без напыщенности он соответствовал также классическому идеалу Малерба, литературного реформатора того времени.

Шедевром французской архитектуры Ренессанса, а может быть и всей новой архитектуры является Луврский дворец. Все его видели, но немногие его знают, так как различные его части относятся к различным эпохам,



182. Цвингер. Пеппельман. Дрезден.



183. Пантеон. Суффло. Париж.



184. Фонтан Треви. Сальви. Рим.



185. Малый Трианон. Габриэль. Версаль.

и для того, чтобы отличить их характерные черты, необходимо известное усилие внимания.

Лувр с северной стороны ограничен улицей Риволи, на востоке — улицей Лувр, с южной — набережной и с западной — Тюльерийской улицей. Начнем с северо-западной стороны. Вся сторона, начиная с павильона Марсан, построенного при Людовике XIV, и кончая углом Луврского двора, была сооружена Наполеоном I, Людовиком XVIII и Наполеоном III; архитекторами были Персье, Фонтэн, Висконти и Лефюэль. Здания, окружающие Луврский двор, построены Людовиком XIV (1660—1670), за исключением юго-западного угла, начатого при Генрихе II Пьером Леско (1546—1578), и остальной западной части вместе с павильоном Сюлли или «Павильоном часов», относящихся ко времени Людовика XIII. На набережной до калитки Карусельской площади постройки относятся к эпохе Екатерины Медичи (1566—1578); остальная часть Лувра на берегу реки была построена Дюсерсо при Людовике XIV, но переделана с большой роскошью Лефюэлем при Наполеоне III (1863—1868). Часть Луврского двора, которой мы обязаны Леско (юго-запад), дала направление следующим строителям, и можно смело сказать, что этот двор представляет собой самый красивый вид дворца. С внешней стороны улицы Лувра Людовик XIV поручил Клоду Перро постройку длинного и однообразного фасада с рядом колонн, который дает возможность измерить разницу между французским Ренессансом и искусством при Людовике XIV.

Даже изящество Леско казалось тогда слишком легкомысленным. Теперь образцом служит уже не Италия XV века, но Рим времени императоров. Этот стиль называется академическим, потому что его пропагандировала главным образом Академия скульптуры, живописи и архитектуры, основанная Мазарини (1648) и реформированная Кольбером (1671). Колоннада Перро и фасад Версальского дворца, оконченный Жюлем Ардуэном-Мансаром (1646—1708), представляют собой замечательные образцы этого печального, благородного и величественного стиля, главным законом которого была симметрия и где было изгнано все неожиданное, все живописное. Лучшим произведением Мансара является Собор инвалидов (1675—1706), который возвышается на 105 *м*; силуэт его, изящный и величественный, гораздо красивее силуэта Пантеона, построенного Суффло (1757—1784). Внушительный фасад церкви св. Сульпиция (1733) является созданием итальянского архитектора Сервандони, два здания на площади Согласия похожи на колоннаду Перро, но несравненно совершеннее ее и построены лучшим архитектором времени Людовика XV, Габриэлем. Во всяком случае, эти прекрасные здания с плоской итальянской крышей мало приспособлены к парижскому климату; так как нельзя было избежать топки их, то пришлось покрыть крышу целым лесом труб, что производит очень некрасивое впечатление.

В Англии готическая архитектура просуществовала дольше, чем в других странах и продолжалась под названием стиля Тюдоров (1485—1558). Ренессанс восторжествовал только в эпоху Стюартов, и главными представителями его были Айниго Джонс (1572—1652), построивший

павильон банкетов в Уайтхолле в Лондоне, и Христофор Рен (1632—1723), архитектор громадного собора св. Павла, построенного под влиянием храма св. Петра в Риме, но не представляющего его копии.

Чарующее искусство XVIII века оказало влияние только на стиль небольших загородных вилл и тому подобных зданий и на внутреннюю отделку зданий. Стиль рококо, или рокайль, имеет происхождение, вероятно, в декоративном искусстве и в мебели. Пилястры, колоннады, фризы заменены гирляндами, фестонами и раковинами, массой извилистых линий, охватывающих и переплетающихся; в орнаменте заметно стремление удивить неожиданностью. Все это связано с удивительным чувством пропорциональности и чудесной виртуозностью исполнения.

В самом начале царствования Людовика XVI обнаружилась реакция, которая подготовлялась уже с 1760 г.: это было возрождение академического стиля, неточно названного стилем Империи, потому что своего апогея он достиг при Наполеоне. И на этот раз источником вдохновения являлась не Италия эпохи Возрождения; непосредственными образцами служили античные произведения, и в Париже были воздвигнуты копии с римских памятников: Ла Мадлен (начатая в 1764 г.), триумфальные арки на Карусельской площади и триумфальная арка площади Звезды, Вандомская колонна. Один генерал даже предложил около 1798 г. перенести колонну Траяна из Рима в Париж. Такого отсутствия вкуса Ренессанс не проявлял. Достоинство стиля Империи заключается исключительно в выполнении; изобретательность же и вкус совершенно отсутствуют. Во времена реставрации и июльской монархии были утрачены и эти достоинства, а оригинальность не появилась вновь. К счастью, эта досадная мания подражания античным образцам была ослаблена у некоторых художников, в особенности у Дюбана — создателя Школы изящных искусств, оконченной около 1860 г. — тонким чувством деталей, почерпнутым непосредственно из изучения греческих памятников, и возвратом к строгому изяществу великих флорентийцев, как, например, Брунеллеско и Браманте.

Около того же времени выдающийся ученый, бывший в то же время превосходным архитектором, Виолле-ле-Дюк, набросал в своих сочинениях смелую программу новой архитектуры, свободной от исключительного преклонения пред стилем прошлого, ищущей новых путей в разумном удовлетворении потребностей времени. Уже в то время он утверждал, что открывается эпоха построек из железа, которое должно из промышленности перейти в искусство. Лабруст, построивший библиотеку св. Женевьевы и большую читальную залу Национальной библиотеки (1859), и Дюк, построивший зал в здании судебных учреждений (оба здания удивительно приспособлены для их целей), повидимому, были уже вдохновлены именно этими идеями, которые должны были принести зрелые плоды лишь позднее.

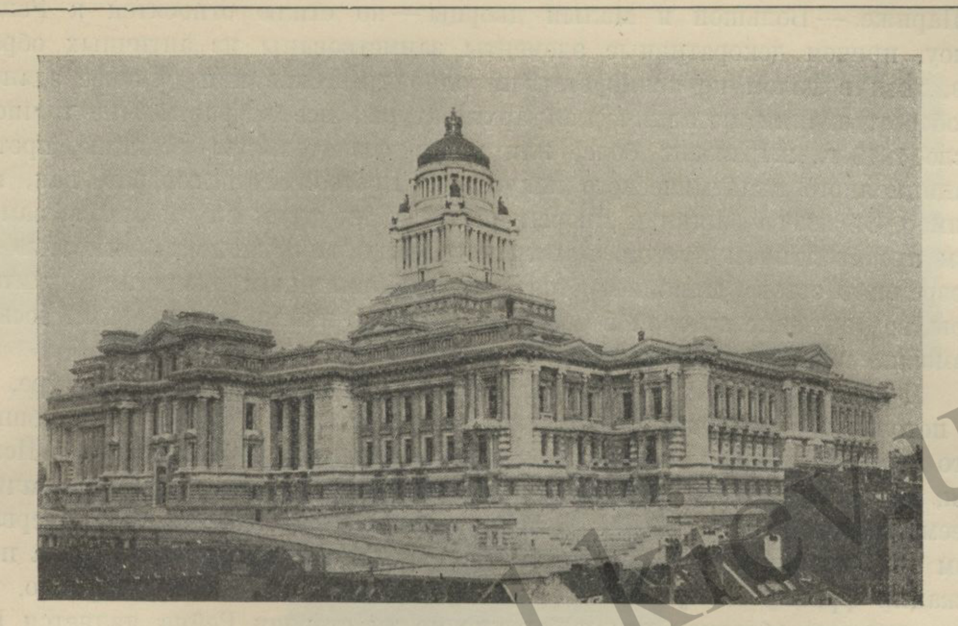
Конец Второй империи был временем возрождения итальянской архитектуры, в особенности венецианского зодчества XVI и XVII веков, отсюда возникают церковь Троицы Баллю и Большая опера Гарнье. Эта тенденция господствует еще и в настоящее время, сочетаясь лишь с менее стро-



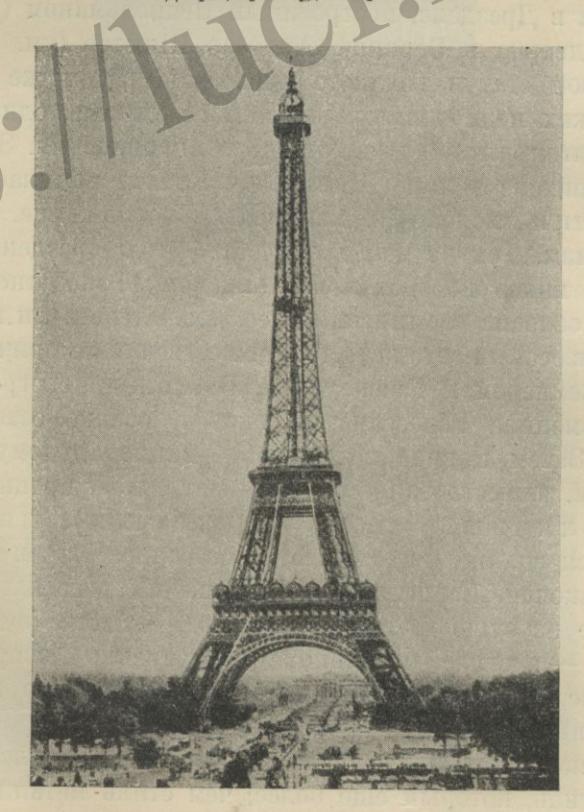
186. Триумфальная арка. Париж.



187. Академия художеств. Дрезден.



188. Дворец правосудия. Брюссель.



189. Башня Эйфеля. Париж.

гим вкусом. Последние большие архитектурные памятники, воздвигнутые в Париже, — Большой и Малый дворцы — по стилю относятся к Ренессансу, причем декоративные элементы заимствованы из античных образцов, хотя в целом не копируется ни одно греческое или римское здание. Наоборот, здания металлической архитектуры, все возрастающие в числе после 1878 г., выражают более или менее сознательную реакцию против традиционного академического искусства. Постройки инженеров, как, например, Эйфелева башня и Дворец машин, с их стремлением ввысь, заметным преобладанием пустого пространства над заполненным, легкостью их прозрачного остова, приближаются скорее к принципам готической архитектуры, возрождение которой в светском духе и с иными материалами весьма возможно в будущем.

Я говорил до сих пор исключительно о французской архитектуре, но не потому, что в других странах нет замечательных зданий, вроде обширного дворца Эскуриал, первого памятника архитектуры Ренессанса в Испании, но потому, что в этой книге я имею возможность лишь обозначить преемственную связь стилей. Вслед за германским Ренессансом, прерванным тридцатилетней войной, тотчас же наступила в Германии эпоха подражания французскому и итальянскому стилям, академизму, барокко, рококо; лучшим образцом стиля барокко по ту сторону Рейна является Павильон Цвингера в Дрездене, построенный Пеппельманом (1715). Строитель императорского дворца в Берлине, Андреас Шлютер (ум. 1714), автор прекрасной бронзовой статуи великого курфюрста в том же городе, выказал в этих памятниках недюжинные дарования, которые, однако, развивались в среде, мало благоприятной для полного их проявления. Затем в XIX веке в Берлине и Мюнхене в лице Шинкеля и Кленце начинает господствовать новогреческий стиль, холодный, как всякое подражание, и скучный, как всякий анахронизм. Тем не менее, около 1850 г. в Дрездене и в Вене начинает замечаться вновь поворот к итальянскому Ренессансу; именно этому движению Вена обязана своими наиболее замечательными новыми памятниками зодчества; в особенности двумя художественно-историческими музеями, построенными Земпером и Газенауэром. В Англии новогреческая мода непосредственно сменила Ренессанс; барокко и рококо остались там почти неизвестными. Затем в виде возврата к национальному стилю, в свою очередь, впрочем, заимствованному, начинает вновь процветать готический *перпендикулярный* стиль, наиболее колоссальным памятником которого является здание Парламента, построенное Барри на берегах Темзы (1840—1860). Наконец, Бельгия воздвигла в XIX веке нагромождение камней, наибольшее из существующих в Европе, — здание судебных учреждений в Брюсселе — в стиле, навеянном одновременно Ассирией и Ренессансом; впечатление, производимое этим зданием, далеко не соответствует, однако, чрезмерным затратам денег и труда.

Тем не менее, именно в Англии и Бельгии появился, несколько лет назад, новый стиль, который еще более, чем стиль металлической архитектуры, должен положить в наши дни конец подражаниям античным образцам и Ренессансу. Сначала в Англии, под влиянием эстетики Рескина,



190. Беренс. Здание электрического общества. Берлин.



191. Гропиус. Здание Баухауса. Дессау.



192. Клерк. Жилой дом. Амстердам.



193. Общий вид Чикаго.

Уильяма Морриса и других, за которыми последовали живописцы Бёрн-Джонс и Уольтер Крэн, начали преобразовывать внутреннее убранство домов, заменяя мебель, обои и всякие изделия прикладного искусства условного, обычного образца новыми художественными или по крайней мере стремящимися к художественному выражению образцами. Затем двое бельгийских архитекторов, Анкар и Орта, решились около 1893 г. применить к внутреннему убранству не менее смелые принципы, энергично восставая против всяких подражаний и порывая с традициями. Австриец Отто Вагнер, познакомившись с этим движением, сделался в Вене основателем новой школы зодчества, именуемой сецессионизмом — название, характеризующее независимость и революционное направление этой школы. Из Вены эта «ересь» перешла в Берлин, Дармштадт, Париж; до сих пор новый стиль, однако, не был еще выражен ни в каком общественном здании. Определить сущность этого нового английско-южно-бельгийского стиля едва ли возможно, потому что у него нет еще своей платформы и он ищет пути свои в самых различных направлениях; определенно можно сказать лишь, что он существует, проявляется в украшении и убранстве частных домов, и что стремление его быть современным и избавиться от всякого анахронизма сближает его, вопреки индивидуальным отклонениям, с грандиозной программой хорошего вкуса и здравого смысла, набросанной около 1860 г. Виолле-ле-Дюком.

ПРИМЕЧАНИЯ

к четырнадцатой лекции

Очерк истории новой западноевропейской архитектуры (начиная с эпохи Возрождения) в книге Рейнака выделен в особую главу. Это в известной мере является полезным, так как очерк этот служит для читателя как бы канвой, на которой располагаются приводимые в дальнейшем более детально факты из истории изобразительных искусств.

Правильно подчеркивая синтетический характер архитектуры итальянского Возрождения, Рейнак напрасно считает, что она «проникнута духом, созданным десятью веками христианства». Не идеалистическими мотивами христианского вероучения, а социально-экономическим и политическим укладом позднего феодализма определены основные черты итальянского палаццо XV века и церковных построек всего Возрождения. Творчество Брунеллеско, впервые исследовавшего законы перспективы, разрешившего проблемы пропорции и ордеров, является определяющим для итальянской архитектуры XV века. Рейнак не упоминает о церковных постройках Брунеллеско (капелла Пацци с 1430 г., С. Спирито и др.). В исправление не всегда точных датировок Рейнака надо указать, что палаццо Медичи-Риккарди осуществлен в 60-х годах XV века; следует упомянуть, что многие даты и имена в истории архитектуры раннего Возрождения остаются недостаточно достоверными. Непростительно отсутствие у Рейнака в числе архитекторов XV века имени великого теоретика Л. Б. Альберти (1404—1472), автора «10 книг об архитектуре». Браманте упомянут только как строитель храма св. Петра, тогда как уже его маленький «Темпиетто» в С.-Пьетро Монторио является шедевром нового классического стиля; влияние Браманте на композицию Рафаэля следовало бы особо подчеркнуть. Список зданий этой эпохи, конечно, надо пополнить дворцом «Канчелярии» (авторство Браманте можно было бы оставить под вопросом), а список архитекторов — именами Перуцци, Виньолы, делла-Порты. Но Рейнак не пишет историю архитектуры; выделение им из зодчих XVI века на первое место Палладио по существу верно. Следовало бы, конечно, указать на светские постройки Палладио, хотя бы на Вилла Ротонда.

Название стиля «барокко» Рейнак выводит из имени «неправильной жемчужины»; современная критика связывает это название стиля с тем же корнем, от которого происходит слово «парик». Стиль «барокко», обследованный трудами Ригля, Вельфлина, Франкля, Зедльмайера, не может быть понимаем только как «упадок искусства Возрождения».

Барокко по-новому разрешает все проблемы архитектуры. Внутреннее пространство приобретает особую динамику, планы храмов и общественных зданий, дворцов и городских площадей получают неправильные овальные, гнутые очертания, вводится игра света и тени, искусство становится гипнотизирующим, сложным, подавляющим по масштабам. Имена Лоренцо Бернини и Франческо Борромини необходимо запомнить. Следует указать, что если во Франции и Германии барокко в чистом виде «трудно прививалось», то в Австрии оно нашло себе вторую родину; такие архитекторы, как Фишер фон-Эрлах, определивший облик города Вены, должны быть упомянуты в какой угодно самой краткой истории искусств.

Французская архитектура Ренессанса и классицизма (XVI — XVII века) изложена в книге Рейнака кратко, но четко. Что касается английской архитектуры XVII века, то она

более интересна, нежели можно думать по краткому упоминанию Рейнака. Именно в Англии, в школе А. Джонса и X. Рена, наиболее последовательно воплощались установки Палладио; следует помнить о развитии светской архитектуры английских дворцов в стиле классицизма (Ванброу и др.).

Недостаточно изложены зарождение и развитие нового классицизма в самой Франции. Имя строителя Малого Трианона, Ж. А. Габриеля, недостаточно выделено Рейнаком. Стиль ампир — декоративный вариант и продолжение классицизма XVIII века — еле упомянут Рейнаком. При всей краткости этого упоминания оно с полной определенностью выявляет единомыслие Рейнака с теми новейшими учеными, которые считают неправильным выделение стиля ампир из более широкого понятия стиля «классицизма». Следует указать, что в искусстве ряда стран, например Англии или Италии, такое выделение действительно является почти невозможным. И классицизм XVIII века и ампир начала XIX века здесь имеют одну и ту же социальную базу (в Англии — союз земельной аристократии и капиталистов города) и пользуются одним и тем же репертуаром форм и образов. Во Франции как раз можно было бы говорить о том, что буржуазный ампир — искусство начала XIX века — имеет иную социальную базу, нежели аристократический классицизм XVIII века; по внешним качествам своим ампир может быть определен как поздний декоративный этап классицизма.

Изложение истории архитектуры XVIII века вне Франции имеет, пожалуй, только одно непростительное упущение: ничего не сказано об архитектуре Италии этой эпохи, выдвинувшей такого оригинального мастера архитектурной графики, как Пиранези.

С очень коротким очерком архитектуры XIX века можно примириться; необходимым представляется хотя бы беглое упоминание о сравнительно недавно (1936) сгоревшем «Хрустальном дворце» Пакстона в Лондоне, в сущности первом здании, которое полностью было выполнено из железа и стекла (1851).

Свой очерк новой западноевропейской архитектуры Рейнак кончает на стиле модерн, типичном для конца XIX века.

Наиболее характерные выявления стиля модерн даны в архитектуре Австрии (Вена, постройки Ольбриха). Однако уже в 1867 г. Ж. Менье получает «патент» на возведение зданий из железа и бетона, и последующие успехи этой новой строительной техники в конечном счете полностью отстраняют модерн. В 1902 г. О. Перре строит в Париже на улице Франклина первый жилой дом из железа и бетона. Развивается влияние Америки, которая как раз в это время становится наиболее передовой капиталистической страной. Американские «небоскребы», ставшие возможными только благодаря новой технике, не так важны для истории европейской архитектуры, как родившиеся в Америке учения, протестующие против орнамента, излишней красивости и «эстетики» архитектуры во имя машинной четкости, «индустриализма» и строгой «функциональности» зданий. Сёлливен (1856—1924) и Ф. Л. Райт (р. 1869) — ведущие архитекторы США, оказавшие бесспорное влияние на европейских мастеров. В Европе Г. П. Берлаге в Голландии, П. Беренс в Германии первыми стали строить здание чисто «делового» характера, выявляющие в значительной мере внешнее любование машиной, что, в свою очередь, отражает «машинизацию» жизни в эпоху загнивания капитализма.

В первой четверти XX века функционализм скоро превращается в самодовлеющий формализм. Отрицая художественно-идеологическую сторону архитектуры, мастера Германии (О. Вагнер, И. Гофман, братья Таут, несколько позднее — Э. Май, Хеслер и др.), Франции (Фрейссине, ле-Корбюзье и др.) приходят к «урбанизму» и «конструктивизму», стандартизирующему и механизирующему архитектуру. С одной стороны, течения, родственные социал-реформизму послевоенных лет, создают большие жилищные комплексы, занимаются поселковым строительством, играя «домами-кубиками» и полностью игнорируя личные запросы и интересы трудящегося населения; с другой стороны, налицо также «абстрактные», напоминающие «кубизм» (см. примечания к двадцать пятой лекции) или «экспрессионизм» индивидуалистические опыты найти архитектурные приемы, ни в чем и ничем не похожие на прежние (Э. Мендельсон, В. Гроппиус в Германии и др.). Фашизм привел архитектуру к тупику. В настоящее время единственной страной мира, где налицо плановое строительство и широкие возможности творчества для архитектора, неоспоримо является СССР.

Пятнадцатая лекция

СИЕНСКИЙ И ФЛОРЕНТИЙСКИЙ РЕНЕССАНС

Происхождение скульптуры и живописи Возрождения нельзя объяснить подражанием античным памятникам. В Италии, так же как и в Северной и Восточной Франции, в XIV веке налицо первое Возрождение, которое или совсем не вдохновлялось античным миром, или вдохновлялось им очень мало. Оно естественно вытекало из великого готического искусства, переходя последовательно к натурализму, от искусства мастеров эпохи короля Людовика IX к искусству «портретистов» Карла V. Готический натурализм проник в Италию и пробудил там итальянский реализм, уснувший после III века (ср. конец десятой лекции). Но в то время как во Франции и Фландрии натурализм не знал пределов и впал в тривиальность, в Италии, благодаря нарождающемуся гуманизму и памятникам античного искусства, он принял более умеренные и мягкие формы и стремился к красоте больше, чем к выразительности. Таким образом античный мир сыграл роль воспитательницы, но не матери; он не создал Возрождения, но дал ему направление.

Искусство одной страны не может оказывать влияния на искусство другой благодаря одному лишь соприкосновению; необходимо еще, чтобы это другое искусство в своем естественном развитии достигло такой степени, чтобы сделаться чувствительным к влиянию первого. После V века до XV, как мы уже знаем, итальянцам не приходило в голову подражать римским памятникам, но они ими пользовались как рудником; рядом с Римом императоров возник Рим варварский. Около 1240 г. по инициативе императора Фридриха II в Апулии образовалась школа скульпторов и резчиков, которые брали образцами статуи, бюсты и монеты времени Римской империи. Но эта школа едва просуществовала сорок лет. Один из художников, работавших для Фридриха II, Николо из Апулии, более известный под именем Николо Пизано, переехал в Пизу и там изваял в 1260 г. кафедру в баптистерии, по архитектуре готического стиля, но украшенную барельефами, которые до полной иллюзии представляют подражание римским саркофа-

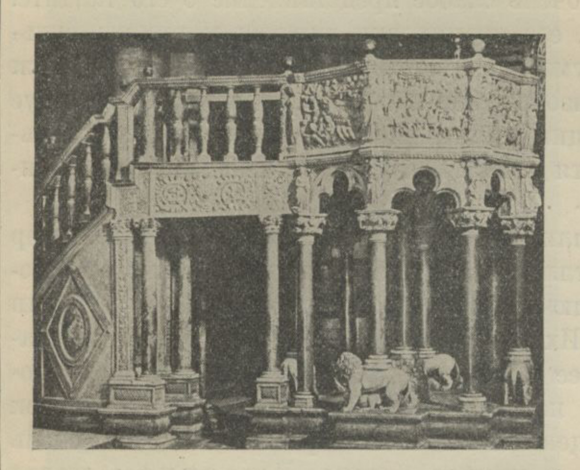
гам. Таким же искусным подражателем он показал себя при украшении кафедры Сиенского собора (1268). Но это преждевременное воскрешение античного идеала было единственным и бесплодным; родной сын Николо, Джованни Пизано, является чистейшим реалистом готической школы и, несомненно, пользуется образцами французскими и прирейнскими. Для того чтобы Италия сделалась доступной влиянию своего римского прошлого, необходимо было, чтобы она прошла через готический период, первое выявление которого в лице Джотто и Дуччо является не концом готики, но ее апогеем. Собственно говоря, дух готики вместе с влиянием Фландрии и искусства долины Рейна дает себя чувствовать в Италии вплоть до XVI века и только тогда греко-римское искусство окончательно одержало верх, сделалось господствующим и сохранило это господство вплоть до наших дней [1].

Во Флоренции в средине XVI века существовало предание, что призванные в этот город византийские художники пробудили около 1260 г. талант Чимабуэ, который был первым итальянским художником, подобно тому, как Адам был первым человеком; к этому еще добавляли, что Чимабуэ, в свою очередь, открыл талант пастуха Джотто, увидев однажды, как тот рисовал при помощи заостренного камня силуэт овцы. Но все это неверно. Чимабуэ был мозаичистом; мы не знаем подлинников его работ. Сиена, соперница Флоренции, была родиной первого гениального художника Дуччо, который, несомненно, видел и изучал византийскую живопись и эмаль (кон. XIII в.). Дуччо соединял в себе вместе со склонностью к большим композициям чувство широкого, хотя еще довольно слабого рисунка. Он первый превратил изображенные в красках хроники средневековья, которые в течение веков служили для благочестивых людей чем-то вроде библии для неграмотных, — в настоящие картины, т. е. в художественно сгруппированные сцены.

Дуччо был родоначальником целого ряда художников: Симоне Мартини, называемого Мемми, Лоренцетти, Таддео ди-Бартоло, которые хотя и не достигли силы флорентийцев, но, быть может, обнаружили больше страсти, поэтичности и мягкости. Маленькая сиенская картина, когда она превосходна, является истинной радостью для глаз; но прекрасные произведения очень редки в этой школе, которая создавала слишком много и слишком поспешно. Недостаток сиенской школы заключается в том, что она стремилась к выразительности и передаче чувства больше, чем к совершенству формы, что она топталась на месте и не сумела, сохраняя все свои привлекательные свойства, пойти вперед вслед за флорентийцами по суровому пути натурализма. Начиная с XV века, вдохновение сиенской школы иссякает; Флоренция, воспользовавшись ее уроками, посылает теперь туда своих художников.

Первым из великих художников Флоренции был Джотто, умерший в 1336 г. Его настоящим учителем был, повидимому, римский мозаичист

[1] Эти мысли, которые я передаю в нескольких словах, были высказаны Леоном де-Лаборд около 1849 г. и развиты в 1890 г. Куражо.



194. Николо Пизано. Кафедра в соборе г. Пизы.



195. Джотто. Оплакивание Христа. Падуя.



196. Лоренцо Монако. Мадонна. Москва.



197. Амброджо Лоренцетти. Мир. Сиена.

Пьетро Каваллини, прекрасные фрески которого были найдены в Санта-Чечилия-ин-Трастевере. Чтобы хорошо знать Джотто, надо изучать его фрески: даже одна из его лучших картин, находящаяся в Лувре, — «Стигматизация св. Франциска» — дает очень слабое представление о его таланте. Рисунок Джотто не всегда хорош, его драпировки тяжелы и головы вульгарны, но как ясно и поэтично умеет он выразить свою мысль! Фрески Джотто в Ассизи, в которых он изображает жизнь св. Франциска, в Падуе и церкви Санта-Кроче во Флоренции принадлежат к самым привлекательным произведениям искусства, хотя фигуры, взятые отдельно, не выдерживают строгой критики.

Вдохновителями Джотто были и готические скульпторы, например Джованни Пизано (ум. 1329), но главным образом, он вдохновлялся природой; его последователи были исключительно джоттистами и потеряли благотворную связь с природой. Их школа, очень плодовитая, распространилась по всей Италии. Среди нее находится много находчивых и плодотворных иллюстраторов, подобно неизвестным авторам больших фресок в Кампо Санто в Пизе; но, поглощенные желанием «рассказать», они очень мало стремились к совершенству и чистоте формы. Джоттизм создал только одного великого художника — монаха Фра Анджелико да Фьезоле (1387—1455); но, кроме того, на Анджелико оказали влияние фрески Мазаччо, бывшего натуралистом. Фра Анджелико был по преимуществу художником христианства, но христианства в понимании св. Франциска. Никто лучше его не умел выразить радость веры и сладости страдания за нее, блаженства праведников. Однако он был также, хотя это иногда забывают, и ученым художником, который знал формы человеческого тела лучше, чем Джотто; но на его мистической лире было очень мало струн. В его прекрасном таланте чувствуется отблеск наивной души, горизонт которой ограничен монастырскими стенами. Его мадонны и ангелы сначала нас чаруют, но потом надоедают своей приторностью; в этой благочестивой овчарне нехватает волка. Лучший ученик Фра Анджелико, Беноццо Гоццоли (1420—1498), в своих фресках в палаццо Риккарди во Флоренции, Сан-Джиминьяно, Монте-Фалько и Пизе является самым восхитительным наивным рассказчиком Возрождения; в его глазах жизнь подобна золотым грезам детства. Но мир населен не детьми и питается не золотыми грезами. Джоттизм мог бы привести флорентийское искусство к ничтожеству назидательных картин, если бы натурализм, блестяще выраженный в скульптуре Донателло, не нашел в живописи своего последователя и великого истолкователя — Мазаччо (1401—1428). Капелла Бранкаччи во Флоренции, украшенная фресками Мазаччо, была источником животворного вдохновения для всего флорентийского искусства XV века. Его современники, подобно ему, вдохновленные Донателло, — Паоло Учелло, первый художник, изображавший битвы и соблюдавший перспективу, Андреа дель-Кастаньо, художник, в стиле доходящий почти до грубости, окончательно освободили флорентийцев от приторности. Фра Филиппо Липпи, тоже монах, но монах, не отказавшийся от радостей жизни (1406—1469), в своем таланте объединяет Фра Анжелико и Мазаччо; в его шедеврах, из которых один



198. Фра Анджелико. Мадонна. Флоренция.



199. Мазаччо. Изгнание из рая. Флоренция.



200. Кастаньо. Портрет Пиппо Спано. Флоренция.



201. Синьорелли. Мужской портрет. Берлин.

11 Зак. 603. — История искусств

находится в Лувре, сила, часто резкая, проникнута чувством нежности. Верроккио, известный больше как скульптор (1435—1488), в немногочисленных своих картинах является мастером рисунка; из флорентийских художников он первый понял пейзаж и ту роль, которую играет в нем не только форма, но также воздух и свет. Припомним во всяком случае, что за десять лет до его рождения братья ван-Эйки писали уже во Франции восхитительные пейзажи: итальянское искусство, как выразился Куражо, было любимым сыном, но не первенцем Возрождения. Более молодой, чем Верроккио, Ботичелли (1444—1510) был учеником Фра Филиппо, но находился, так же как и Верроккио, под влиянием Антонио Поллайуоло, который сам был учеником Донателло и Учелло. Гениальный Ботичелли является одним из самых оригинальных художников; он одарен творческой силой, но беспокоен и неуравновешен; его погоня за выразительностью линий часто доводила его до вычурности. В очень сложном наслаждении, которое доставляют его произведения, есть какая-то нервная возбужденность, доходящая до чрезмерности. Говорят о сверхчеловеке, создании больного мозга Ницше; Ботичелли представляет собой сверххудожника. Он не был колористом и даже не старался им быть, но при помощи красок он умеет дать вибрацию своим непрерывным и несущим заразу линиям. Когда он прекрасен, как, например, в флорентийской Весне, он является самым совершенным выражением гуманизма и квинтэссенцией флорентийской утонченности. Самых горячих поклонников Ботичелли нашел среди неврастеников конца XIX века. Они захлебываются от восторга (потому что иначе восторгаться неврастеники не умеют) не только перед его недостатками, но даже перед недостатками его самых грубых подражателей. Чтобы почувствовать его настоящую силу и животворную утонченность, необходимо быть основательным знатоком искусства.

Два удивительно привлекательных художника, остроумных, изящных, нетрудных для понимания, великолепно выражают симпатичные стороны позднего флорентийского Возрождения. Старший из них, Доменико Гирландайо (1449—1494), представляет собой несколько смягченные черты Верроккио; его большие религиозные композиции выигрывают от ярких и прозрачных красок. В Лувре хранится один из его шедевров: «Посещение богородицей св. Елизаветы». Произведений другого художника, Филиппино Липпи в Лувре совсем нет. Сын Фра Филиппо и ученик Ботичелли, он относительно своего учителя занимал то же положение, что Гирландайо относительно Верроккио. Этому даровитому и плодовитому, хотя мало изобретательному художнику живопись обязана целым рядом прекрасных произведений, из которых лучшим, пожалуй, является «Явление богоматери св. Бернарду» в Бадиа во Флоренции. К этой же группе художников можно отнести также Пьеро ди-Козимо, творца прелестных идиллий, тонкого портретиста и сотоварища Леонардо, неравного ему по силе, и Лоренцо ди-Креди, картина которого, исполненная в сотрудничестве с его учителем Верроккио, служит украшением собора в Пистойе.

Мы оставим пока в стороне двух титанов флорентийского Возрождения, Леонардо да-Винчи и Микель-Анджело. Но сейчас будет уместным



202. Ботичелли. Три грации. Деталь картины „Весна“. Флоренция.



203. Филиппино Липпи. Христос и Мария. Мюнхен.



204. Ботичелли. Головка Мадонны. Флоренция.



205. Гирландайо. Встреча Марии и Елисаветы. Флоренция.

сказать несколько слов о двух художниках южной Тосканы и Романьи; Пьеро-деи-Франчески и его ученике Луке Синьорелли. Пьеро (1416—1462), учитель чарующего Мелоццо да-Форли, занимает совсем одинокое место в итальянском искусстве; объективный и холодный со своими длинными и бледными фигурами, он дает впечатление чего-то беспокойного и призрачного, связанного с грустью и презрением. Синьорелли (1441—1523) представляет собой в живописи XV века то же, что Данте в литературе; он также проникнут печалью и энергией, доходящей почти до суровости, даже в прелестных женских лицах с сильными подбородками. Но под этой мощной маской скрывается чувство. Его «Конец мира» в Орвиетском соборе уже предвещает «Страшный суд» Микель-Анджело в Сикстинской капелле, его «Воспитание Пана» в Берлинском музее является шедевром строгого и скульптурного рисунка.

Таким образом флорентийская живопись движется между двумя крайностями: мистицизмом, проникнутым нежностью, и мощью, проникнутой печалью. Она является отражением общества беспокойного, горячего, жившего в постоянных распрях; общества, где наряду с христианским фанатизмом Савонаролы уживается почти языческий гуманизм двора Медичи. Античное искусство научило его рисунку, дало ему образцы для правильного воспроизведения формы, но не могло передать ему своего духа. Корни души флорентийца всецело находятся в средневековье; в ней нет ничего ни греческого, ни римского, потому что она еще слишком религиозна, и радостные или ужасные видения загробного мира то зажигают ее радостью, то приводят в мрачное уныние.

Флорентийская скульптура начинается с Лоренцо Гиберти (1378—1455). Между 1405 и 1452 гг. он сделал ряд удивительных барельефов на библейские темы, которые украшают две большие бронзовые двери флорентийского баптистерия. Об одной из них Микель-Анджело сказал, что она достойна украшать рай.

Техника его барельефов напоминает живописную технику своими перспективными планами и тем, что изображает более отдаленные фигуры людей менее выпуклыми. Подобно фрескам Мазаччо, эти барельефы служили источником вдохновения для всей флорентийской школы.

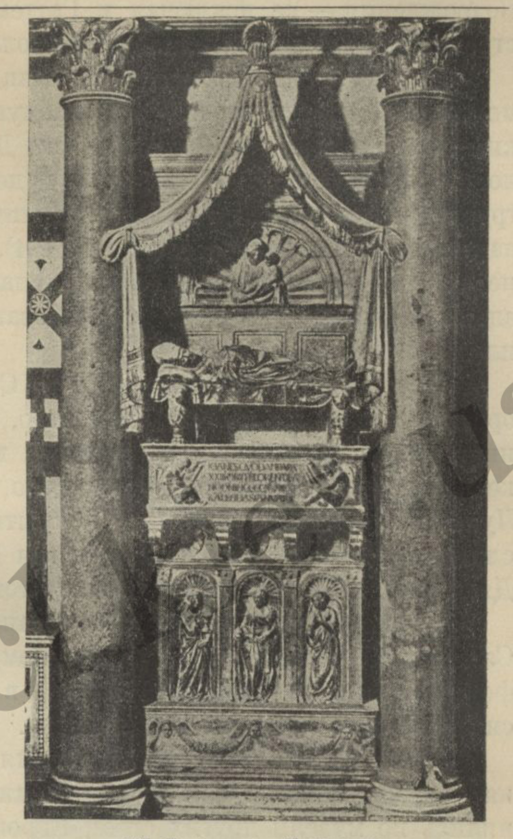
В ту же эпоху великий Донателло (1386—1466) дал в своих статуях святых, в портретах и барельефах пример поразительного натурализма; но в изображениях молодых лиц он проявлял в то же время тонкое изящество. Натурализм Донателло воплощает в бронзе и мраморе идеал флорентийцев, людей высоких, сильных, энергичных и выразительных с головы до ног.

Идеал этот составляет почти полную противоположность классическому идеалу античного мира, но он сроден искусству нашего времени, освобожденному от ига академизма: Роден и Константин Менье являются наследниками Донателло, который, в свою очередь, связан с готическим направлением гораздо теснее, чем с искусством греческих и римских скульпторов.

Один из учеников Донателло, Верроккио (1435—1488), был одновременно живописцем и скульптором. Учитель Леонардо да-Винчи, Лоренцо



206. Донателло. Святой Георг. Флоренция.



207. Донателло и Микелоццо. Гробница папы Иоанна XXIII. Флоренция.



208. Донателло. Бюст Николо да-Уццано. Флоренция.



209. Донателло. Конный памятник Гаттамелаты. Падуя.

ди-Креди и многих других, он создал самую прекрасную конную статую Возрождения — не исключая и Гаттемалаты Донателло в Падуе — величественное изображение кондотьера Коллеони в Венеции.

Другой ученик Донателло, Дезидерио да-Сеттиньяно, умерший очень молодым в 1464 г., основал прекрасную школу мраморщиков — с более мягким и идеальным направлением, чем Донателло, — которая оставила нам головки мадонн, портреты женщин и детей, нежных, но подернутых дымкой грусти, с чувством, незнакомым античному искусству. К этой школе принадлежат Мино да-Фьезоле (ум. 1484), Антонио Росселино (ум. 1478) и Бенедетто да Майано (ум. 1497). Их талант проявлялся главным образом в создании портретов, барельефов, заказанных по обету алтарей и надгробных плит в церквах.

Одновременно с Донателло в Сиене процветал Якопо делла-Кверча, оригинальный и сильный скульптор, несомненно находившийся под влиянием фламандского и бургундского искусства, которому подражал и Микель-Анджело. Во Флоренции в это время работал чарующий художник Лука делла-Роббиа, цветные, покрытые глазурью барельефы которого послужили одним из источников гения Рафаэля; другие члены той же семьи, Джованни и Андреа, продолжали этот род искусства до 1530 г.

Якопо Татти, называемый Сансовино (1486—1570), ученик Андреа Сансовино, умел дать скульптурному гению Возрождения благородные формы, так как, подобно Рафаэлю в живописи, он умел примирить классический дух с духом христианства.

Почти все великие произведения флорентийских скульпторов остались на их родине, тогда как создания живописцев большей частью распространялись по музеям других стран Европы. Благодаря этому первые известны менее вторых; но они заслуживают этой известности не меньше, чем произведения живописи. И даже если бы живопись XV века исчезла, подобно греческой живописи, гений Возрождения в целости сохранился бы в произведениях великих скульпторов.

Но как велика разница между Флоренцией, этими Афинами XV века, и Афинами Перикла! Во Флоренции очень редки произведения, которые обнаруживали бы равновесие между интеллектом и чувствами; мы встречаем то резкий, неспокойный, почти болезненный реализм, то томное изящество, с печатью меланхолии даже в выражении радости. Это происходит оттого, что между Афинами и Флоренцией стоит христианство, чисто духовная религия, которая обоготворила страдание и предала проклятию плоть. После догматического и сухого периода, который заканчивается в XIII веке, христианство становится, главным образом благодаря Франциску Ассизскому (ум. 1226), религией мистической нежности и экзальтированного аскетизма. Невозможно в достаточной мере оценить, насколько важен был для искусства позднего Возрождения моральный переворот, произведенный учениками св. Франциска.

Главным свойством флорентийской скульптуры, иногда выраженным, но в меньшей степени, и в живописи, являются тонкость и уверенность линий. Почему копия с шедевра не может быть, в свою очередь, шедевром?



210. Гиберти. Пленение Иоанна Крестителя. Сиена.





211. Лука делла-Роббиа. Играющие дети. Флоренция.



212. Верроккио. Давид. Флоренция.



213. Бенедетто да-Майано. Бюст Пьетро Меллини. Флоренция.

Потому, что личное чувство великого художника выражается не только в замысле, расположении фигур, но и в бесконечно тонких оттенках рисунка, которые ускользают от внимания копировщика. Совершенно справедливо в картинах различают места живые и места мертвые. Только в первых чувствуется то, что один из современных критиков, Беренсон, называет осязаемыми ценностями живописи, т. е. тот едва заметный трепет жизни, который воздействует на наше чувство зрения, подобно живому телу под нашими пальцами. Гениальные художники обладают таинственной силой вносить жизнь в каждый изгиб очертаний, в каждый маленький кусочек поверхности; достаточно заметить в произведении искусства мертвые, т. е. незначительные, лишенные выражения и мысли линии и поверхности, чтобы признать в нем или копию, или работу посредственного художника. В этом отношении очень поучительно сравнить, например в Лувре, одного из рабов Микель-Анджело — мрамор, в котором все проникнуто трепетом жизни, со статуей Кановы или Прадье, в которых изящество общих очертаний не может искупить холодности лепки, слабой и рыхлой манеры исполнения. Уже древние знали, что этот нежный трепет жизни является главным свойством шедевра.

Шестнадцатая лекция

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Хотя Венеция в XV и XVI веках создала прекрасных скульпторов, как например, троих Ломбарди, но, когда заходит речь о венецианской школе, нам, прежде всего, приходит в голову мысль о ее художниках-живописцах; поэтому и теперь мы займемся только ее живописью.

Венецианская школа в том виде, в каком она является во время своего расцвета во второй половине XV века, вытекает из двух более старых школ. Центром более древней школы является островок Мурано, где долго господствовал византийский стиль, смешанный с влиянием падуанской школы. Около XV века самыми деятельными художниками были члены семьи Виварини; самый знаменитый из Виварини, Альвизе, родившийся в 1450 г., был, кажется, учителем Лоренцо Лотто.

Вторую старую венецианскую школу основал Якопо Беллини, отец двух великих художников — Джентиле и Джованни. Якопо был учеником умбрийского художника Джентиле да-Фабриано; но он находился больше под влиянием падуанской школы, которая и является настоящей вдохновительницей великой венецианской школы.

В Падуе, которая политически зависела от Венеции, находился с 1222 г. знаменитый университет, имевший постоянные сношения с долиной Рейна и Францией; очень скоро Падуя сделалась умственным центром всей северной Италии. Вскоре в Падуе появились флорентийские художники, именно — Джотто и Донателло, из которых последний там прожил десять лет (1443—1453). Падуанская школа является как бы синтезом флорентийского изящества и греко-римских барельефов. Нигде больше не встречаем мы такого сильного влияния античной скульптуры, но все же на старом фоне готической суровости. Мантенья (1431—1506), ученик Скварчоне, был мощным гением; его можно очень хорошо изучить в Лувре, хотя самыми значительными его произведениями являются фрески в Падуе и Мантуе. Его отвлеченный, скульптурный, в равной мере проникнутый готиче-

скими и классическими традициями, необыкновенно точный и почти высокомерный в своей сухости стиль проявляется не только в его картинах, но также в гравюрах и рисунках. В нем чувствуется здоровая и животворная суровость, одинаково далекая как от джоттизма, так и от приторного классицизма академиков. Мантенья оказал огромное влияние на венецианскую школу Беллини и даже на ее соперницу — школу Мурано; можно смело сказать, что всеми своими высокими качествами великое искусство Венеции XV века обязано Мантенье.

Третьим, очень важным элементом в создании этой школы было влияние одного художника, который был родом из Сицилии, но жил в Венеции, именно Антонелло да-Мессина. Он родился в 1444 г. и, по преданию, отправился во Фландрию для того, чтобы закончить там свое образование; у одного из преемников ван-Эйков, может быть, у Петера Кристуса, он научился технике живописи масляными красками. Но очень возможно, что венецианцы, которые находились в постоянных торговых сношениях с северной Европой, уже были знакомы с этой техникой раньше него. Антонелло является автором одного из самых прекрасных портретов Лувра — портрета человека, называемого «Кондотьером»; он писал также другие портреты, почти равного достоинства, как, например, портрет, находящийся в галлерее Тривульцио в Милане; ему же мы обязаны несколькими маленькими картинами, поразительно хорошо исполненными, например «Голгофа» в Антверпене и «Св. Иероним» в Лондонской национальной галлерее. Здесь уместно заметить, что в эту эпоху масляными красками пользовались только для того, чтобы дать блеск живописи, очень тщательно исполненной красками, разведенными клеем или яичным белком, которая составляла как бы подмалевок картины. Первым художником, который писал сразу и исключительно масляными красками был испанец Веласкес.

Венеция управлялась лучше, чем другие города Италии. Торговля ее с Востоком доставила ей богатство и процветание; она не знала гражданских войн. Религия пользовалась здесь уважением, но не была так деспотична, как в других городах; после XIII века Венеция умела бороться с инквизицией и добилась для своих чиновников власти наказывать еретиков; исключение составляли только монахи, присланные из Рима. Общественная жизнь была в ней очень развита; венецианцы любили удовольствия, красивые наряды, блестящие собрания, грандиозные церемонии, в которых принимало участие все войско государства. Эти привычки отразились и в венецианской живописи, полной жизни, охотно изображавшей великолепные процессии (как, например, в картине Джентиле Беллини в Венеции), или же собрания святых или простых смертных людей. Первого рода собраниями были «святые беседы» — род живописи, составляющий особенность венецианского искусства, где святые из «священного писания» были соединены в группы без видимой причины, с единственной целью находиться в обществе друг друга. Примером собраний светских может служить очаровательный «Сельский концерт» Джорджоне в Лувре, собрание на открытом воздухе, среди веселого пейзажа, голых женщин и музыкантов. Конечно, в Венеции не происходило ничего подобного; но ху-



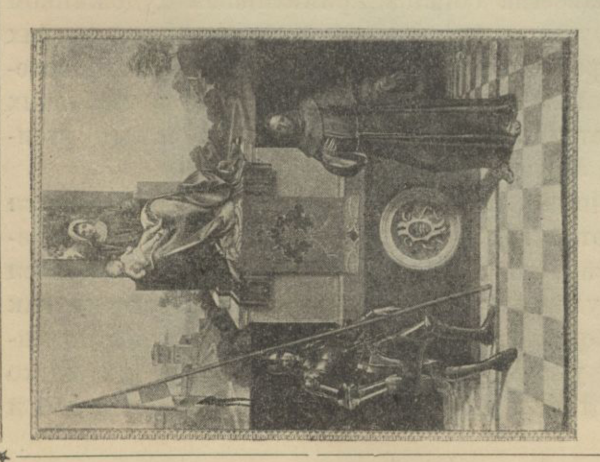
216. Себастьяно дель Пьомбо.
Женский портрет. Берлин.



215. Джованни Беллини.
Портрет дожа Лоредано. Лондон.



217. Мантенья. Парнасо. Париж.



214. Джорджоне.
Мадонна. Кастельфранко.

дожники, изображавшие «беседы», не гнались за правдоподобием: им просто нравилось изображать прекрасные тела, блестящие одежды, дать идею легкой и веселой жизни на светлом фоне пейзажа, и они достигали в этом успеха.

Начиная с конца XV столетия, мадонны и святые у венецианских художников перестают быть суровыми аскетами, но становятся прекрасными молодыми женщинами, красивыми юношами с цветущим видом, золотистыми волосами, любящими украшать себя великолепными материями: они полагают, что жизнь имеет ценность...

Этот радостный оптимистический характер является существенной чертой венецианской живописи и выражается главным образом в богатстве ярких красок. Объяснить это климатом невозможно, потому что в неаполитанском небе еще больше блеска; между тем, неаполитанские художники предпочитали серые и темные тона. Это скорее является результатом морального и телесного здоровья как в Венеции, так и во Фландрии Рубенса. Во Флоренции, даже у самых утонченных и искусных колористов, краски являются чем-то второстепенным, дополняющим рисунок; в Венеции же после Джорджоне самая живопись как будто занята не тем, что изображает, но окружающей атмосферой, светом которой все проникает и все окутывает. Венецианцы были не только колористами, но также люминистами.

Джованни Беллини, проживший 86 лет (1430—1516), в своем развитии прошел такие разнообразные ступени, которые проходит целая школа, а не отдельный художник. Первые произведения его еще утонченны и сухи, близки к Мантенье с его резкостью и своеобразностью рисунка; картины же его зрелого возраста представляют собой шедевры, в которых отражаются все особенности, вплоть до последнего оттенка колорита, его ученика Джорджоне, умершего на шесть лет раньше его. Этот великий художник, у которого было очень много учеников, в течение своей плодотворной жизни прошел целиком весь путь, который ведет от Мантеньи к Тициану. У него был один лишь недостаток: у него не было дара изображать движение.

Наоборот, Кривелли, работавший в Мурано, но находившийся под влиянием падуанской школы, навсегда остался примитивным художником (1430—1494). Его мадонны позируют не без ужимок, в очертании их тонких нервных пальцев чувствуется трепет жизни, одежды их отличаются ослепительной роскошью; кажется, как будто бархатистый блеск японских лакированных изделий соединяется в этих произведениях с самым утонченным изяществом готики.

Карпаччо (1460—1522) и Чима да-Конельяно (1460—1517) являются самыми привлекательными из этой группы художников. Карпаччо в «Легенде о св. Урсуле», находящейся в Венецианской академии, является остроумным и занимательным художником, не таким жизнерадостным, как Беноццо Гоццоли, но более глубоким и убедительным. Чима прелестно писал мадонн, еще серьезных, но уже сознающих свою красоту; их мягко округленные формы представляют полный контраст с аскетической худобой флорентинок.



218. Тициан. Человек с перчаткой. Париж.



219. Тициан. Флора. Флоренция.



220. Пальма старший. Женский портрет. Вена.



221. Тициан. Венера. Флоренция.

Джорджоне в течение своей слишком краткой жизни (1478—1510) умел соединить веселость Карпаччо с поэзией и мягкостью своего учителя Беллини; но силой своей волшебной кисти он превзошел всех своих современников. Его «беседы», его картины на темы из мифологии и аллегории пользовались громадным успехом; его очень много копировали и очень много ему подражали; венецианское Возрождение получило самое совершенное выражение в этом художнике света и тела.

Тициан жил не 99 лет, как раньше думали, но около 88, что является также весьма почтенным возрастом. Он родился около 1488 г. и очень молодым принимал участие в работах Джорджоне; он закончил одно из самых прекрасных произведений своего учителя — «Венеру», которая находится в Дрездене; он наследовал силу колорита Джорджоне, но превзошел его богатством замысла. Тициан не переставал совершенствоваться до самой глубокой старости. Первые картины его хотя и не сухи, но отличаются немного робкой кистью; в старости он писал с беспримерной энергией и смелостью, пролагая путь Веласкесу и современным французским художникам. Он писал на самые разнообразные темы, между прочим, большие сцены из языческой мифологии, где всего сильнее выражается его страстная любовь к жизни, движению и красивой натуре. Даже в его картинах, изображающих святых, часто проскальзывает яркое веселье его вакханалий. Что же касается его портретов, как, например, «Человек в перчатке» и «Франциск I» в Лувре, «Карл V» в Мюнхене, то они являются страницами самой глубокой психологии и вместе с тем живописью, дающей истинное наслаждение.

Пальма Веккио (1480—1528) был немного старше Тициана, но умер гораздо раньше; подобно Тициану, он был продолжателем Джорджоне, но отличался более спокойным темпераментом и меньшей оригинальностью. Его «Поклонение пастухов» в Лувре представляет собой самую очаровательную идиллию, какую только создала венецианская живопись; в этой картине есть все, чем чарует нас кисть Тициана, но нет его гениальности.

Совсем иным был Лоренцо Лотто (1480—1556), самый самостоятельный из великих венецианских художников, который более других своих современников избежал влияния Джорджоне. В его произведениях чувствуются оттенок печали и трогательная нежность; она придает его лучшим картинам характер современности, и отголосок ее чувствуется даже в его восхитительных портретах. Эта нежная печаль Лотто может быть только отражением его личности; если бы мы захотели объяснить ее политическими событиями — упадком Венеции, началом контрреформации, — то мы должны бы были найти следы этих чувств также и у других художников. Необъяснимым остается пока факт сходства между некоторыми произведениями Лотто и Корреджо, художником, с которым он не мог иметь никаких сношений, притом работавшем в Парме, где Лотто, по всей вероятности, никогда не был.

Самый молодой из этого поколения великих художников, Себастьяно дель-Пьомбо (1485—1547) был необыкновенно даровит и начал свою деятельность с удачных подражаний Джорджоне, но затем он отправился



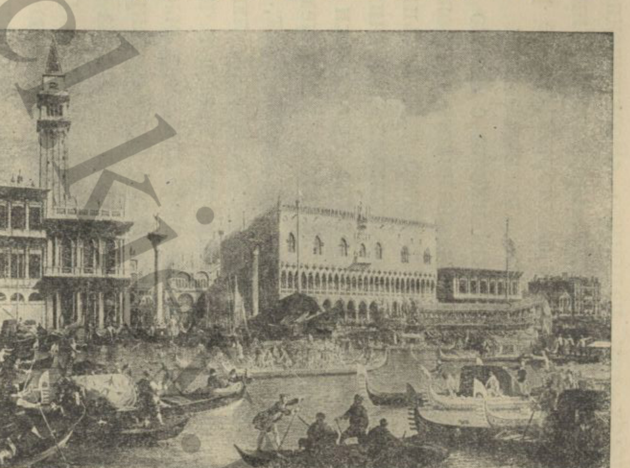
222. Веронезе. Мучение Марка и Маркеллина Венеция.



223. Тинторетто. Чудо евангелиста Марка. Венеция.



224. Тьеполо. Туалет.



225. Каналетто. Выезд дожа. Москва.

в Рим и там подпал сначала под влияние Рафаэля, а затем Микель-Анджело, так что почти совсем потерял свою индивидуальность. Но в сочности колорита он навсегда остался венецианцем. В своих лучших произведениях, как, например, «Воскрешение Лазаря» в Лондоне, он напоминает одновременно Микель-Анджело и Тициана; в своих портретах он очень близок к Рафаэлю, с которым его не раз смешивали.

Но настоящим венецианским Микель-Анджело был Тинторетто (1518—1594), который вместе с Паоло Веронезе (1528—1588) стоит во главе второго расцвета венецианского Возрождения; это — художник чрезвычайно продуктивный, но немного тривиальный; фрески Микель-Анджело в Сикстинской капелле послужили источником вдохновения для многих художников; но очень немногие художники обладали его темпераментом. Тинторетто принадлежит к числу этих немногих; он не подражатель великого флорентийца, но как будто его брат, рожденный под более милосердным небом. Необычайно продуктивный, любящий преодолевать трудности, бурный, неровный, Тинторетто искал и нашел в сильных контрастах света и тени поразительные эффекты, которые были неизвестны его предшественникам. Рисунок его часто груб и неправилен, но никогда не банален; как колорист он усвоил традиции Тициана в поздние года, который, утомившись от красных и золотых тонов, очень распространенных в эпоху венецианского Возрождения, создал себе новую палитру, где преобладали тона серые, серебристые и бледноголубые. Большие картины Тинторетто теперь почти все почернели; но о его даровании как колориста можно составить себе представление в Лувре по его маленьким наброскам и портретам.

Паоло Кальяри, называемый Веронезе, принадлежал к семье веронских художников, что не мешало ему великолепно и без всякого оттенка провинциализма изображать очарование роскошной жизни Венеции во второй половине XVI века. В его больших композициях к чисто венецианской любви к свету и прекрасным нарядам примешиваются пышность и торжественность Испании, влияние которой тогда господствовало в Италии. В его палитре также преобладают серебристые тона; можно смело сказать, что в венецианской живописи век серебряный заменил золотой век. Тот факт, что в Венеции было два Возрождения, несмотря на политический и экономический упадок города после лиги в Камбре[1] (1508), служит доказательством, что семена Возрождения нашли там благодарную почву; кроме того, Венеция имела счастье ускользнуть от академического эклектизма, который после расцвета римской школы при Рафаэле положил конец великим школам в Италии.

Еще в средине XVIII века в Венеции жил великий художник Возрождения — Тьеполо (1696—1770); Венеция все же была самым прекрасным и веселым городом в мире; в нем все еще царили изящество и радости жизни. Как и в прежнее время, в нем можно было видеть великолепные процессии и величественную пышность. Жизнь легкая и относительно сво-

[1] Между Максимилианом I, Людовиком XII французским и Фердинандом Католиком против Венеции.

бодная протекала в прекрасной местности, в прозрачном воздухе, который сначала Каналетто и потом Гварди, пейзажисты лагун, передавали так чарующе и так правдиво. Тьеполо дал последний штрих этому великолепию. Его талант находится в зависимости от Тинторетто, но обладает бо́льшим чувством меры, бо́льшим изяществом; это художник утонченной аристократии, которая чувствует свое превосходство над толпой и религия которой, под влиянием Испании, контрреформации и иезуитов, представляет тонкую смесь светскости и набожности. Тьеполо, как справедливо замечают, был последним из старых и первым из новых художников; почти все декораторы XIX века находятся под его влиянием.

Влияние венецианской школы было продолжительным. В самой Италии она положила начало местным школам в Вероне, Виченце, Брешии; представителем последней был Моретто (1498—1555), еще раньше Тинторетто и Тициана применявший серебристые тона. Тинторетто и Якопо Бассано (1510—1592), один из творцов современного пейзажа, были первыми художниками, которым подражал Веласкес. Тициан оказал влияние на Рубенса и Рейнольдса; Тьеполо подражал испанец Гойя, от которого, в свою очередь, зависит почти целиком французская живопись XIX века. По этим отпрыскам, порожденным венецианской школой, можно сказать, что она продолжает существовать еще и в настоящее время в отличие от флорентийской, которая искусственно и призрачно возродилась в группе английских прерафаэлитов. При изучении архитектуры мы уже видели, что венецианские палаццо продолжают служить образцами для подражания, тогда как суровое искусство Браманте вдохновляет лишь очень немногих. Таким образом Возрождение восторжествовало в Венеции и распространялось ею. Но в ней нехватало лишь одного, что составило славу Флоренции, — серьезности в жизни и глубины мысли.

Семнадцатая лекция

ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ И РАФАЭЛЬ. ШКОЛЫ МИЛАНСКАЯ, УМБРИЙСКАЯ И РИМСКАЯ

Вся любознательность эпохи Возрождения, ее мечты о славе и бесконечном прогрессе и страстное влечение к красоте и знанию соединились, вместе с другими чертами гения, в лице Леонардо. Он родился около Винчи между Пизой и Флоренцией в 1452 г. и умер близ Амбуаза в 1519 г.; юность свою он провел во Флоренции, зрелые годы — в Милане и три последних года жизни — во Франции, где он, повидимому, уже не имел силы работать. Мало было людей более трудолюбивых, чем он, но немногие оставили так мало творений; в науке, как и в искусстве, его мучило стремление изобретать, открывать новые пути, и некоторыми чертами он напоминает средневековых алхимиков, в погоне за несбыточной мечтой расточавших свои блестящие дарования.

Когда Леонардо в 1483 г. предложил свои услуги миланскому герцогу Лодовико Моро, в письме, дошедшем до нас, он рекомендовал себя как изобретателя военных машин, строителя подвижных мостов и повозок, и инженера, опытного в осадном искусстве, в конце своего письма он прибавляет: «а также я могу выполнять какие угодно скульптурные и живописные работы наравне с кем угодно». Таким образом он выше всего ценил себя как инженера и изобретателя.

Его рукописи, бóльшая часть которых хранится в библиотеке Французского института, свидетельствуют о его страстной любви к наукам, особенно к механике; он был даже уверен, что ему удалось изобрести конструкцию летательной машины более тяжелой, чем воздух.

Ценность научных работ Леонардо сначала преувеличивали, а потом слишком умаляли; но хотя в его рукописях содержится много заметок и отрывков, которые лишь повторяют или резюмируют чужие мысли, однако



226. Леонардо. Голова Джоконды. Париж.



227. Леонардо. Так называемая Лукреция Кривелли. Париж.



228. Леонардо. Иоанн Креститель. Париж.



229. Леонардо. Мадонна с св. Анной. Париж.

не менее достоверно и то, что он предвидел некоторые важные открытия и высказывал, особенно в области геологии, мнения, которые сильно опередили его время [1].

Как скульптор Леонардо семнадцать лет работал над конной статуей Франческо Сфорца, отца Лодовико Моро. Гипсовая модель лошади без всадника была выставлена в 1493 г., а в 1501 она была разбита стрелками Людовика XII. Мы даже не можем быть уверенными, что у нас сохранились ее копии. Из других его скульптурных произведений, впрочем, немногочисленных, не осталось ничего; возможно, однако, что Леонардо принадлежит прекрасный профиль Сципиона со шлемом на голове, который Ратье завещал Лувру.

Среди оставшихся живописных работ Леонардо имеется четыре первоклассных шедевра, из которых три находятся в Лувре: «Тайная вечеря», написанная масляными красками на стене в трапезной монастыря Санта Мариа делле-Грацие в Милане (1497); картина почти совсем разрушена временем, но известно двадцать хороших ее копий; «Мадонна в скалистом гроте», написанная около 1483 г., «Мадонна с св. Анной», написанная около 1502 г.; наконец, знаменитый портрет Монны Лизы Джоконды (собственно «мадонна», т. е. госпожа Лиза дель-Джокондо), или просто Джоконда, исполненная между 1502—1506 гг.

Картины Леонардо во Флоренции и Ватикане, именно — «Поклонение волхвов» и «св. Иероним», не окончены; другие произведения, в Париже и других местах, которые приписывают ему, сильно подправлены или принадлежат его ученикам. Впрочем, в числе этих спорных картин в самом Лувре есть два очень ценных произведения: портрет женщины, так называемая «Лукреция Кривелли» и «Св. Иоанн креститель», красота которых не свободна от аффектации.

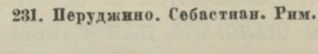
Даже те три картины, которые я перечислил вслед за «Тайной вечерей», находятся в мало удовлетворительном состоянии. Вина в этом падает не на современных реставраторов. Леонардо ничего не делал просто: его масляные краски представляли собой сложную смесь и были заранее осуждены на то, чтобы покрываться трещинами и чернеть. Тем не менее, «Мадонна в скалистом гроте» и «Джоконда» дают нам полное представление о величии его гения.

Леонардо, в противоположность своему учителю Верроккио, своему современнику Ботичелли и вообще всем великим флорентийцам XV века, стремился к мягкости формы и порвал с сухой и угловатой манерой примитивов. Но он не впал из-за этого ни в приблизительность, ни в вялость. В его произведениях строгость рисунка и непогрешимая утонченность линий соединены с искусством смягчать их при помощи светотени (то, что итальянцы называют «сфумато»). Точность контура составляет лишь первый шаг к достижению более тонкой и трудной для исполнения точности в передаче формы. С середины XVI века «Джоконда» считалась в Италии неподражаемым шедевром портретного искусства, величайшим дерз-

[1] См. Revue des Idées, февраль 1908, стр. 193 (Remy de Gourmont).



230. Содома. Жертвоприношение Авраама. Пиза.



231. Перуджино. Себастиан. Рим.



232. Пинтуриккио. Мадонна со святыми. Рим.



233. Франча. Мужской портрет. Флоренция.

новением живописца, вступившего в соперничество с природой. Говорили, что Леонардо работал над ней четыре года; что для того, чтобы придать своей модели выражение мягкости и улыбку, он окружал ее развлечениями и музыкой. Лишь в наше время стараются открыть в «Джоконде» мистический и романтический характер, взгляд сфинкса, презрительную иронию и тысячу других вещей, о которых Леонардо и не помышлял.

Тип мадонн Леонардо, — откуда взяты все черты, которыми он наделил Джоконду, ибо портреты работы гениальных художников всегда отражают в себе их идеал, — приближается к любимому типу его учителя — Верроккио. Леонардо придал ему красоту, одухотворенность, очистил от жесткости и сухости, наконец, украсил той улыбкой, которая имеет характер почти искусственный в «Св. Анне», хранящейся в Лувре, а у подражателей его стала, по большей части, преувеличенной и приторной. «Тайная вечеря», находящаяся в Милане, показывает, как обдуманно Леонардо группировал отдельные фигуры. Тема картины привлекала очень многих и до него, но он дал ей почти окончательное выражение. Иисус только что сказал: «Один из вас предаст меня» и склонил голову, как будто под бременем охватившего его волнения. Эта картина представляет собой не только великое создание живописи, но и страницу психологии, обнаруживающей глубокое знание характеров и чувств, проявляющихся в выражении лиц, жестах и позах.

Наряду с этими прекрасными картинами, наполовину разрушенными временем, существует, к счастью, довольно много рисунков Леонардо, которые причисляются к бесспорным шедеврам Возрождения; их одних достаточно было бы для славы Леонардо. Два из них стоят выше всякого сравнения: картон «Мадонны со св. Анной», находящийся в Лондонской академии, и эскиз пером «Поклонения волхвов», хранящийся в Лувре.

В Милане существовала местная школа, которая вела свое начало от падуанской школы, от Мантеньи; ее основателем был около 1450 г. Винченцо Фоппа. В то время, когда туда прибыл Леонардо (1483), во главе ее стоял превосходный художник, одновременно принадлежавший к умбрийской школе и к школе Мантеньи, — Амброджо Боргоньоне. У Леонардо также было несколько учеников, и он вдохновил некоторых талантливых художников: Бельтраффио, Антонио Соларио, Чезаре да-Сесто, Гауденцио Феррари, но бо́льшая часть его подражателей отличалась посредственностью. Самым известным из них был и остался Бернардино Луини, популяризатор идеала Леонардо (ум. 1532). Популяризатор этот, впрочем, сам несколько вульгарен, ибо изящество его поверхностно, рисунок страдает неопределенностью, а в таланте его мало изобретательности. Лично ему принадлежит неотъемлемо лишь известная доля приторности, пленяющей большую публику. Но Луини очень высоко поднялся в фресках церкви в Саронно, в которых он, напоминая Филиппино Липпи, остается представителем миланской школы. Влияние Леонардо чувствуется также в работах сиенского художника Содома (ум. 1549), неровного, манерного, но иногда поднимающегося в своих произведениях до Леонардо и Рафаэля. Наконец,

из всех итальянцев именно Леонардо охотнее всего подражали живописцы Севера; значительная часть картин в наших музеях, приписываемых Леонардо, представляет собой лишь фламандские подражания.

Жизнь Рафаэля Санти (или Санцио) представляет собой полную противоположность жизни Леонардо: Леонардо прожил долго, но творений оставил мало. Рафаэль же, умерший на 37-м году жизни, оставил после себя множество творений, почти целиком дошедших до нашего времени.

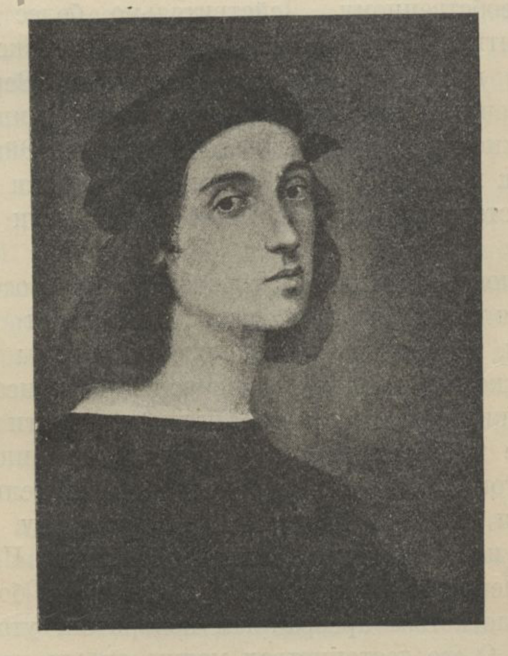
Чтобы понять это у художника, вызывающего такие страстные восторги, надо сначала выяснить происхождение его таланта, ибо ни один художник не был более доступен разным влияниям и даже склонен к подражанию. Истинное происхождение гения Рафаэля было открыто лишь около 1880 г. Морелли. На нем следует остановиться, тем более, что правильное понимание его еще не проникло в руководства по истории искусства.

Бросим сначала беглый взгляд на более отдаленных предшественников Рафаэля. В конце XV века с «Поклонением волхвов» Джентиле да-Фабриано (1360—1428) возникает — дочь сиенской — умбрийская школа во всем блеске своей молодости, увлеченной чудными видениями, светлыми красками и интересными сказаниями. Джентиле работал в Венеции вместе с своим другом веронцем Пизанелло, который чеканил удивительные медали, был замечательным рисовальщиком и, кроме того, первый из итальянцев наблюдал животных и точно изобразил их позы и движения. Когда Рожер ван-дер-Вейден посетил около 1450 г. Италию, то он хвалил работы Пизанелло и Джентиле; великий художник Севера признал в них таланты, родственные его собственному. Действительно, более чем вероятно, что Пизанелло и Джентиле, особенно первый, были близко знакомы с шедеврами фламандской школы и вдохновлялись ими; Верона поддерживала непрерывные сношения с бургундским двором, и Филипп Смелый в 1440 г. покупал итальянские медали. Предшественники ван-Эйка и, без сомнения, сам Губерт ван-Эйк подобным же образом брали уроки у Италии, и трудно сказать, с какой стороны Альп заимствования были более важными и многочисленными.

Во второй половине XV века в городах Умбрии, особенно в Перуджии, начала развиваться новая школа, совсем непохожая на флорентийскую. Представляя собой, так сказать, продолжение школы сиенской, она противополагает жесткому изяществу флорентийцев несколько приторную нежность. Ее художники пленительны, полны свежести и поэзии, но в них есть что-то детское и ограниченное. Флорентийцы слишком рассудочны, — у последних же этого элемента очень мало. Двумя великими умбрийскими художниками были Пьетро Ваннуччи, по прозвищу Перуджино, родившийся в 1446 г., и Бернардино Бетти, названный Пинтуриккио, родившийся в 1454 г. Перуджино отличался любовью к большим воздушным композициям, с золотистым прозрачным колоритом, утонченной мечтательностью и экстазом. О его достоинствах можно судить по картинам в Лувре, особенно по круглой картине, истинному шедевру. Но он не умел представить движение; когда его фигуры движутся, то они танцуют, а не идут.



234. Рафаэль. Мадонна („Прекрасная садовница").
Париж.



235. Рафаэль. Автопортрет. Флоренция.



236. Рафаэль. Афинская школа. Рим.



237. Рафаэль. Положение во гроб. Рим.

Пинтуриккио, который сделался главой мастерской Перуджино, был одарен некоторыми качествами, которых недоставало его учителю; но он рисовал слабее, размышлял еще меньше, и его композиции в Сиене, плафоны и стенные фрески аппартаментов Борджа в Ватикане скорее пленительны, чем сильны замыслом. Однако интересно в нем с точки зрения истории искусства то, что он создал или по крайней мере развил тип умбрийской мадонны, идеал которой он завещал Рафаэлю.

Многие дилетанты страдают одним общим недостатком, который состоит в том, что Перуджино и Пинтуриккио они ставят выше Рафаэля, даже выше всех художников Италии. Излечить этот недостаток нетрудно, следует отправиться в Перуджию. Оттуда возвращаются разочарованными и исцеленными.

Мы видели, что венецианская школа распространилась в северной Италии. Одно из ее отделений, именно — болонское, прославилось благодаря художнику и золотых дел мастеру Франча, который родился в 1450 г.; он был близок к гениальности. По стилю он стоит между Джованни Беллини и Рафаэлем. Его учеником, и около 1490 г. главным мастером, был Тимотео Вити.

Рафаэль родился в Урбино в 1483 г. и одиннадцати лет потерял своего отца Джованни Санти, посредственного живописца, которому он не был обязан ничем, даже элементарными познаниями. В это время, т. е. в 1494 г., Тимотео Вити оставил мастерскую Франча, чтобы обосноваться в Урбино. Он сделался первым учителем Рафаэля и стал обучать его в духе Франча. От него Рафаэль получил и сохранил известное стремление к пышным и роскошным формам, что является уже отрицанием аскетического идеала. Около 1499 г., в возрасте шестнадцати лет, Рафаэль написал восхитительную небольшую картинку, находящуюся теперь в Лондоне — «Сон рыцаря». В этой картине ничто не напоминает Перуджино, учеником и продолжателем которого так долго слыл Рафаэль.

Год спустя (1500) Рафаэль вступил, но не как ученик, а как помощник, в мастерскую Перуджино в Перуджии. Сам художник, обремененный занятиями, находился тогда во Флоренции, и во главе мастерской стоял Пинтуриккио. Рафаэль, по натуре чрезвычайно впечатлительный, в течение четырех лет вдохновлялся сразу и Пентуриккио и Перуджино; известны созданные им в эту эпоху картины; картоны же к ним и этюды принадлежат одному из его умбрийских учителей. Так произошло в нем первое слияние стилей: стиля Франча и Перуджино. Однако он ближе к первому, чем ко второму, в своем юношеском шедевре «Обручение богородицы», который находится в Милане (1504). Очень долго эту картину считали копией с большой композиции, приписываемой Перуджино и хранящейся в музее в Кане (Caen), но Беренсон высказал мнение, что «Обручение» в Кане совсем не принадлежит Перуджино и является лишь слабым умбрийским подражанием «Обручению» Рафаэля, подражанием, принадлежащим, быть может, Спанья.

С 1504 до 1508 г. Рафаэль, уже знаменитый, жил во Флоренции, переходя от одного успеха к другому. В эту эпоху созданы восхитительные

мадонны, которых вот уже четыре века оспаривают друг у друга цивилизованные народы: «Мадонна мюнхенская», «Мадонна в Палаццо Питти», так называемая «Грандука», «Прекрасная садовница» в Лувре, «Мадонна на лугу» в Вене. Во Флоренции Рафаэль начал подражать Леонардо да-Винчи, Микель-Анджело и Фра Бартоломео, художнику с расплывчатым рисунком, однако умевшему хорошо компановать и знавшему живопись. Одной из причин беспримерной славы Рафаэля была та легкость усвоения и разумного подражания, благодаря которой он сумел обобщить все привлекательные стороны итальянского гения и выразить самую его сущность.

Призванный в 1508 г. в Рим, Рафаэль сделался там последовательно любимцем-живописцем двух пап: Юлия II (ум. 1513) и Льва X. Он был осыпан там почестями и заказами; он имел не только многочисленную школу, но был окружен настоящим двором. Начиная с этого времени, он почти всегда предоставлял другим исполнение картин, к которым он давал только картоны, и ограничивался тем, что лишь подправлял их, прежде чем выдать заказчикам. Самый деятельный и одаренный из его учеников, Джулио Романо, писал тело в розовом кирпичном тоне, который в картинах Рафаэля в римский период является как бы печатью этого сотрудника; восторженные рафаэлисты XIX века восхищались этим тоном и подражали ему; но теперь все единодушно находят его очень неприятным.

Рафаэлю была поручена огромная работа — украшение зал Ватикана («Станцы») и длинной крытой галлереи, окружающей двор церкви Сан-Дамазо («Лоджии»). Живопись в «Станцах» представляет собой огромные исторические, аллегорические и религиозные композиции, как, например, «Торжество церкви» («Диспута»), «Афинская школа», «Парнасс», «Папа Лев останавливает Атиллу», «Илиодор, изгнанный из храма», «Пожар в Борго». Лоджии украшены целым рядом фресок, представляющих сцены из «священной истории» и образующих так называемую «Библию Рафаэля», со множеством сложных орнаментов, наподобие древнеримской живописи. Несмотря на эти работы, которых было бы достаточно, чтобы заполнить все его время, Рафаэль находил еще досуг для того, чтобы самому писать удивительные портреты и выполнять при помощи своих учеников такие большие картины, как «Сикстинская мадонна» в Дрездене; «Мадонна Фолиньо» в Ватикане, «Святое семейство Франциска I» в Лувре; он начал, но оставил незаконченным, одно из самых грандиозных своих произведений «Преображение», которое после его смерти было окончено Джулио Романо. Кроме того, Рафаэль по смерти Браманте был архитектором собора св. Петра и хранителем древностей и памятников Рима. Если ко всему этому прибавить еще, что он проводил жизнь в удовольствиях и предметом его любви была неизвестная женщина, которую он изобразил в прекрасном портрете («Дама с покрывалом», в палаццо Питти), то невольно возникает вопрос, как мог он в течение двенадцати лет переносить такую напряженную деятельность и бороться с физической усталостью и истощением. Насколько можно судить по его портретам, он представлял собой натуру хрупкую и нежную, почти женственную. Один антрополог, изучавший слепок его

черепа, думал, что у него в руках череп женщины. Самое искусство его, отличавшееся скорее нежностью, чем силой, беспрестанно подпадавшее под новые влияния, проникнуто чем-то очень женственным и восприимчивым.

До XIX века Рафаэль был любимцем папства и церкви, предметом почти всеобщего преклонения, но после этого он начинает дорого искупать свою славу и ту ошибку, что он слишком много пользовался чужой помощью в своих работах. Как всегда в подобных случаях, реакция зашла слишком далеко. Рафаэль в «Станцах» и «Лоджиях» — величайший «иллюстратор», какой когда-либо существовал: языческая древность и древность христианская дали ему незабвенные образы, в которых воплотились идеалы Возрождения, остававшиеся в течение четырех столетий в памяти людей. Его тип мадонны, полухристианской и полуязыческой, не слишком одухотворенной, не слишком чувственной, покорил все сердца и сохранил свою власть до нашего времени. В гении Рафаэля как будто совершилось мгновенное слияние этих двух противоположных и враждебных миров — язычества и христианства; если других художников можно было назвать как бы цветами Возрождения, то Рафаэль был его зрелым плодом.

Гения нисколько не унижает признание его слабостей. Этот удивительный творец образов был посредственным колористом (за исключением некоторых портретов, например «Бальдассаре Кастильоне» в Лувре) и даже, с чем никогда не мог бы согласиться Энгр, рисунок его часто бывает сухим и невыразительным. Нет ни одной его картины, в которой тщательное исследование не обнаружило бы слабости, неправильности или невыразительности контура. Картина, в которой он хотел соперничать с Микель-Анджело, — «Положение в гроб», находящаяся в галлерее Боргезе в Риме, отличается холодностью академизма XVII века; и не без основания относят начало упадка итальянского искусства как раз ко времени высшего развития гения Рафаэля.

Культ Рафаэля, «божественного» Рафаэля, отжил свой век, все его произведения следует разбирать и обсуждать не как творение бога, превратившегося в художника, но как гениального художника, имеющего недостатки, подобно всем людям, но обоготворенного безотчетным энтузиазмом. То, что в нем есть поистине великого, может только выиграть от критического разбора, свободного как от стремления очернить, так и от слепого преклонения.

Восемнадцатая лекция

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО И КОРРЕДЖО

Гений Леонардо господствует над вторым периодом флорентийского Возрождения, который начинается с фресок Мазаччо в Кармине. Но учениками и подражателями Леонардо были исключительно миланцы. Во Флоренции развитие школы шло собственным путем; в XVI веке она насчитывает еще три великих имени: Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто и Микель-Анджело.

После Ботичелли, Гирландайо и Филиппино Липпи живописи оставалось разрешить еще одну задачу в своей собственной области, именно задачу колорита. Вслед за кричащей раскраской картин, должно было наступить употребление ярких и теплых красок, приведенных в гармонию светотенью и тех золотистых и серебристых тонов, в которых достигли такого совершенства Венеция и Брешиа. Леонардо дал пример для светотени, но он стремился к мягкой передаче формы больше, чем к блеску колорита. Первым из флорентинцев, который соперничал в этом отношении с венецианцами, но не мог добиться их совершенства, был Баччо делла Порта, друг Савонаролы; он постригся в монахи под именем Фра Бартоломео после того, как Савонарола в 1498 г. искупил на костре пламень своих реформаторских стремлений.

У Фра Бартоломео (1475—1517) была и другая заслуга — чувство ритмичности в композиции, искусно расположенной в равновесии, образующем пирамиду. Этим свойством, а также даром колорита он оказал после 1504 г. благотворное влияние на Рафаэля. Его можно было бы отнести к величайшим мастерам, если бы он умел создавать типы; но, к несчастью, лица его мало выразительны и лишены оригинальности и привлекательности.

Андреа дель-Сарто, его ученик, был еще более искусным колористом и больше всех флорентийцев сумел приблизиться к Джорджоне (1486—1531). Он также был под влиянием Леонардо, у которого заимствовал его

светотень, а позже подпал под влияние, не всегда здоровое, Микель-Анджело; оно привило ему вкус к тяжелым драпировкам. Андреа, хотя и не отличался глубиной мысли, но был одним из самых привлекательных художников своего времени. Подобно Фра Бартоломео, он отличался искусством в композиции; но он лучше умел придать фигурам движение, окружить их мягкой и светлой атмосферой, придать им нежное, но без приторности выражение; он обладал также редким даром рассказчика, и большие сцены, написанные им на стенах во Флоренции, как, например, «Рождение богоматери» в монастыре Аннунциаты, не только отличаются выдающимися достоинствами, но и дают чарующий пересказ предания. Его фреска «Тайная вечеря» вызывает восхищение даже после «Вечери» Леонардо. Эти произведения Андреа, которые нужно видеть в самой Тоскане, имеют важное значение для истории, потому что на них и подобных им композициях XV века — такова, например, «Тайная вечеря» Андреа дель-Кастаньо — мы имеем возможность проследить все движение искусства на пути к полному освобождению. Не только исчезает архаическая напряженность, но изменяются самые чувствования; резкость сменяется мягкостью, аскетизм веселым и жизнерадостным настроением.

Наконец, Андреа принадлежит к числу тех редких художников, которые создали новый и долго сохранившийся тип богоматери с большими черными глазами и влажным взором, чарующее соединение гордости и кротости. Самым прекрасным примером этого типа может служить Мадонна «с гарпиями» во Флоренции (1517), стоящая на пьедестале, украшенном фигурами гарпий.

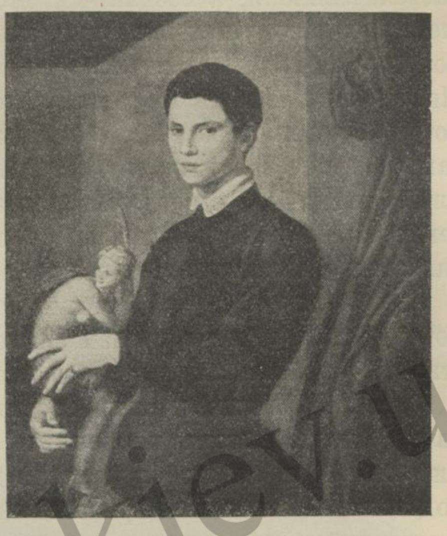
Флорентийская школа создала еще нескольких хороших художников, как, например, Понтормо (1494—1557) и Бронзино (1502—1572), который оставил несколько превосходных портретов, приятно скомпанованных, но несколько манерных. Но все же можно сказать, что школа эта прекратила свое существование до конца XVI века. Это почти внезапное исчезновение произошло не вследствие политических переворотов, но благодаря губительной мощи Микель-Анджело. Он был флорентийцем, но работал в Риме, сделал его центром итальянского искусства и при жизни создал школу, над которой господствовала его мощная личность как новый идеал. Только одна Венеция, где Тициан пережил Микель-Анджело, сохранила свои местные традиции; всюду, вплоть до пробуждения натурализма, Микель-Анджело служил законом. Флорентийское искусство, вырванное с корнем и перенесенное на римскую почву, погибло, подобно тому, как гибнут некоторые растения от слишком быстрого и сильного роста.

Микель-Анджело родился возле Флоренции в 1475 г. в год рождения Фра Бартоломео. Он скончался в 1564 г., через восемнадцать лет после самого деятельного преемника Рафаэля — Джулио Романо.

Поэт, архитектор, скульптор и художник, Микель-Анджело Буонаротти чувствовал и считал себя исключительно скульптором. В Риме после 1508 г., в то время как он писал плафон Сикстинской капеллы, он упорно подписывался: «Микель-Анджело, скульптор». Действительно, он и в живопись вносил чисто скульптурный и пластический дух. Он равнодушен



238. Корреджо. Мадонна. Ленинград.



239. Бронзино. Портрет скульптора. Париж.



240. Андреа дель-Сарто. Святое семейство. Ленинград.

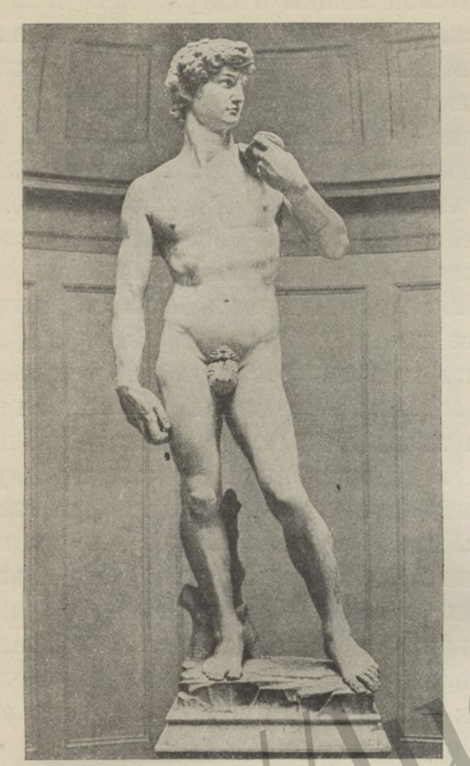


241. Бенвенуто Челлини. Персей. Флоренция.

к светотени, к пейзажу, к локальному цвету. Его интересует лишь одно — человек, но человек не «изменчивый и многообразный», каким он встречается в жизни, а созданный его грезами, мрачный, с красноречивыми жестами, внезапными и вычурными позами, с напряженными мускулами, которые приближаются к границе возможного и даже преступают ее. Микель-Анджело пользуется человеческим телом, как инструментом, из которого он извлекает непрерывный поток самых блестящих, самых резких, самых торжественных звуков. На тех высотах, которых другие достигали лишь случайно, он удерживается без видимого утомления силой своего темперамента; исключительность он делает для себя обычной. Те, кто старался ему подражать, не обладая в то же время его гениальностью, впали в манерность, т. е. аффектацию чувств, которых они не испытывали; вот почему неистовый титанизм Микель-Анджело был гибельным для искусства еще в большей мере, чем нарождающийся академизм Рафаэля.

Микель-Анджело жил восемьдесят восемь лет; не сразу, не в самом начале деятельности проявились черты этого неистового титана. Ученик Гирландайо и одного скульптора школы Донателло, он находился вначале под влиянием мощных произведений Якопо далла-Кверча, а в самом первом флорентийском периоде — под влиянием античных мраморов коллекции Медичи. Известен рассказ о статуе Купидона, зарытой им в землю для того, чтобы потом выкопать ее и выдать за римскую статую; восхищение ею было тем более сильно, что, по мнению всех, она была изваяна пятнадцать веков тому назад. Но сходство гения Микель-Анджело с античным искусством заключалось только в его любви к общим типам. Он был чужд ясности греческого миросозерцания, всякие же предания тяготили его, как оковы. Его можно узнать уже в первых шедеврах: «Богоматерь, держащая мертвого Христа» в Римском соборе св. Петра (1498), «Богоматерь с младенцем» в Брюгге (1501) и «Давид» во Флоренции (1504). Если «Давид», этот шедевр анатомии, кажется многим критикам безвкусным, то обе богоматери восхитительны и обнаруживают уже зрелый гений. Микель-Анджело смело положил тело Христа на колени задрапированной богоматери и сумел извлечь из этого контраста поразительный эффект. Богоматерь страдает молча; величие и гордость не позволяют ей плакать. Группа в Брюгге не менее смела по замыслу. Младенец не на коленях матери (это была традиционная поза, и поэтому Микель-Анджело ее оставил). Младенец стоит между ее колен, сильный и задумчивый. Она также сильна и задумчива, без выражения преданности, нежности, вся проникнутая внутренним движением. Ее пальцы на правой руке как будто движутся. В этих двух произведениях уже живет весь Микель-Анджело целиком, и это почувствует всякий, кто сумеет всмотреться и проникнуться этими произведениями.

Папа Юлий II, самый энергичный из «преемников ап. Петра», был способен понять такого человека и покровительствовать ему. Он поручил ему в 1508 г. украсить плафон Сикстинской капеллы в Ватикане. Поразительная работа, которую Микель-Анджело выполнил там в течение четырех лет, не имеет ничего равного и ничего подобного в живописи. Эти сцены из «ветхого завета», эти пророки, сибиллы, эти сидящие юноши представляют



242. Микель-Анджело. Давид. Флоренция.



243. Микель-Анджело. Моисей. Рим.



244. Микель-Анджело. Пророк. Рим. Сикстинская капелла.



245. Микель-Анджело. Сивилла. Рим. Сикстинская капелла.

13 Зак. 603. — История искусств.

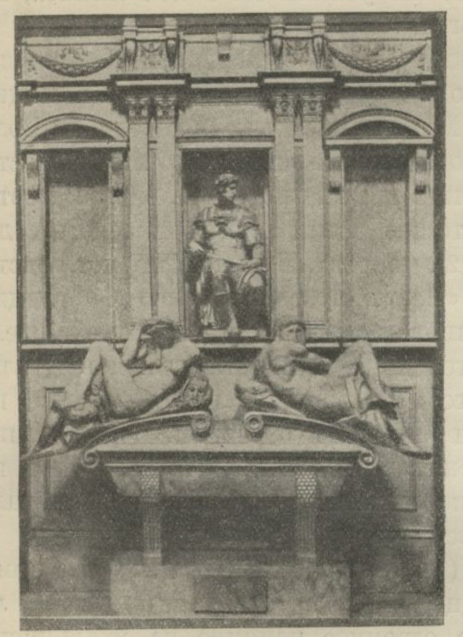
собой нечто, до сих пор невиданное. Эти точно высеченные из мрамора фигуры, несоразмерные, проникнутые телесной мощью и сдержанной силой, в самых смелых и поразительных позах, как будто являются представителями человеческой и вместе с тем сверхчеловеческой расы, в которых Микель-Анджело воплотил свои грезы, полные дикой энергии и величия.

Когда Микель-Анджело было поручено создание памятника Юлию II и капеллы Медичи во Флоренции, он перенес в скульптуру, в свою излюбленную область, неистовые грезы Сикстинской капеллы. Часть неоконченной гробницы Юлия II составляет Моисей в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Риме; это необычайно сильное выражение «обузданного движения»[1], он весь исполнен страсти и гнева. Два раба, которые должны были украшать эту гробницу, представляют собой самые ценные жемчужины Лувра; фигуры изображены стоя, но в изогнутых позах и являются крайней реакцией против примитивного искусства, где господствовал закон *фронтальности*. Капелла Медичи во Флоренции также не была окончена: Микель-Анджело изваял только две гробницы, в которых сидящие статуи Джулиано и Лоренцо Медичи возвышаются над четырьмя лежащими на отдельных саркофагах фигурами: «Вечера», «Утра», «Дня» и «Ночи». Сидящие являются не портретами, а олицетворением силы, проникнутой печалью; они похожи на двух пророков, сошедших со сводов Сикстинской капеллы, они также сильны, задумчивы и печальны. Еще бóльшая сила, выражающаяся в судорожно беспокойных сокращениях мускулов, чувствуется в четырех лежащих фигурах саркофагов; их смелые позы и мощная мускулатура вызывают восхищение, смешанное с удивлением.

Возвратившись в Рим, Микель-Анджело, по просьбе папы Павла III, начал писать в 1535 г. «Страшный суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы. Эта колоссальная фреска, над которой он работал семь лет, в общем виде представляет собой заблуждение; но она является самым совершенным выражением его гения. Он исчерпал в нем все возможности движения и линий, создав целый мрачный мир гневных гигантов, торжествующих победу, побежденных, нагих с сильными мускулами атлетов; в них совершенно отсутствует христианское чувство, они кажутся порождением кошмара лихорадочного беспокойного титана. Разве есть что-либо христианское в этом мстительном Христе с геркулесовским сложением, в богоматери с изогнутыми бедрами, в ужасе прижимающейся к своему сыну? Божественность «Страшного суда» граничит с безумием; ни Эсхил, ни Данте, ни Виктор Гюго не заходили так далеко в смелости и не отваживались воплощать в избранном сюжете своих личных грез.

Существует очень немного станковых картин Микель-Анджело; самый знаменитый из его картонов, исполненный в 1505 г. для Флоренции, погиб. К счастью, гравер Марк Антонио Раймонди, друг Рафаэля, скопировал в гравюре одну из сцен, изображающих купающихся флорентийских солдат, застигнутых врасплох атакой пизанцев. Античное искусство не создало ничего, что превзошло бы эти нагие тела атлетической силы в изяществе,

[1] Выражение Г. Вельфлина.



246. Микель-Анджело.
Гробница Джулиано Медичи. Флоренция.



247. Микель-Анджело.
Гробница Лоренцо Медичи. Флоренция.



248. Микель-Анджело. Умирающий раб. Париж.



249. Микель-Анджело. Пленный раб. Париж.

которое подчеркивает их силу; если бы у нас для суждения о Микель-Анджело была только одна эта гравюра, мы узнали бы в ней гиганта, подобно тому, как узнают льва по его когтям.

Сотрудничеству с Микель-Анджело обязан венецианец Себастьяно дель-Пьомбо эпическим величием своего «Воскрешения Лазаря» (в Национальной галлерее). Один из учеников Микель-Анджело, Даниеле да-Вольтерра, подражая в одном из своих произведений своему учителю, достиг в большом «Распятии» церкви св. Троицы в Риме поразительной красоты. Скульптор той же самой школы и в то же время резчик и золотых дел мастер, Бенвенуто Челлини (1500—1572), шарлатан и авантюрист, достиг значительной высоты в своей статуе «Персей-победитель» во Флоренции; в ней чувствуется одновременное влияние Донателло и Микель-Анджело. Жан Булонь (а не да-Болонья), скульптор из Дуэ, поселившийся в Италии (1524—1608), был автором великолепного «Меркурия во время полета», где заметно подражание Микель-Анджело и античным образцам. Но, за немногими исключениями, масса других учеников его лишь подражала его позам, воздвигала без всякого смысла колоссальные фигуры и, мало-по-малу, перешла узкую границу, отделяющую великое от смешного.

Аллегри, называемый Корреджо (1494—1534), художник из Пармы, был моложе Микель-Анджело на двадцать лет и умер на тридцать лет раньше его; он оказал почти такое же огромное влияние на итальянское искусство XVI века и на искусство века следующего. Он вышел, повидимому, из феррарской школы и был учеником художника Бианки, прекрасная картина которого находится в Лувре. Это была мягкая и чувственная натура, которую одинаково привлекали изящные мифы античного мира и благочестивые предания христианства. Он изображал те и другие в одинаковом духе, с той же любовью к скользящему и мягкому свету, к мягким и воздушным формам и светотени. Источником вдохновения был для него сначала Леонардо, а затем Микель-Анджело. От этого последнего он заимствовал любовь к парящим плафонным фигурам в облаках с обманчивыми, неправдоподобными и, вместе с тем, правдивыми ракурсами. Смелость его рисунка в религиозной живописи была необычным новшеством, но итальянский вкус приспособился к нему. Этому сентиментальному Микель-Анджело, живописцу до мозга костей, без единой черты суровости скульптора, мы обязаны одним из чудес искусства — живописью, украшающей Пармский собор, где изображена богоматерь, возносящаяся на небо среди также возносящихся святых, в хаосе ног и развевающихся одежд, над которыми господствуют изображенные в ракурсах лица с выражением экстаза.

Самыми характерными из картин, которые он успел написать в течение своей краткой жизни, являются картины пармские и дрезденские, в которых чувствуется Леонардо, Микель-Анджело и в особенности сам Корреджо, т. е. художник, душа которого проникнута красотой, радостью и светом до пределов, за которыми уже начинается аффектация. Из двух его картин в Лувре, одна — «Антиопа» — далеко не религиозного содержания, другая же трогательно и почти набожно изображает «Мистическое обручение св. Екатерины»; они дают почти полное представление о его

таланте. Он создал чарующий, но поверхностный тип богоматери, влияние которого был тем сильнее, что он отвечал идеалу нарождающейся реформации и новому мировоззрению католицизма.

Католическое движение, явившееся около 1540 г. реакцией на учение Лютера, действительно очень отличалось от торжествующей и догматической религии средних веков. Теперь оно уже больше не стремилось господствовать над умами, но старалось сохранить и завоевать сердца верующих. Ловкие и энергичные папы, которые спасли католичество от полного разрушения и отчасти отвоевали потерянное в первые годы реформации, нашли себе помощников в лице иезуитов, делавших религию легкой, и художников, делавших ее привлекательной. В борьбе с суровым протестантизмом, который был врагом искусства, с пренебрежением относился к мистическому усердию и старался затруднить пути к спасению, контрреформация украсила римские цепи всеми соблазнами красоты, доступными толпе, всеми коварными ухищрениями благочестия и экстаза. Искусство, воспользовавшееся ее покровительством и развивавшееся, в особенности в Италии и Испании, под ее влиянием, отличается в церковной архитектуре «иезуитским стилем», а в живописи — несколько чувственным мистицизмом, первые образцы которого дал Корреджо. Это искусство уже не походит на великое христианское искусство средневековья и даже на искусство XV века, которое, заимствуя внешнюю форму язычества, оставалось христианским и строгим по внутреннему содержанию. И еще теперь, если бы мы стали анализировать произведения религиозной живописи, которые распространяются в бесконечном количестве экземпляров, то в конце концов мы пришли бы к родоначальнику ее, мастеру «Антиопы» и декоратору купола Пармского собора.

ПРИМЕЧАНИЯ

к пятнадцатой, шестнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой лекциям

Ф. Энгельс в «Диалектике природы» указывает со всей определенностью, что в эпоху Возрождения «в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты». — «Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными»[1]. В «Коммунистическом манифесте» эпоха так называемого Возрождения определяется «как новая историческая эра», «конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры». В «Капитале» Маркс развивает характеристику эпохи как времени «первоначального накопления» капитала. Однако выводы, которые были некоторыми историками сделаны в смысле признания эпохи Возрождения периодом начала «торгового капитализма», неправильны. Мы знаем, что феодализм как формация кончается значительно позднее, и говорить о капитализме, о новой истории, мы можем — после указаний, данных в историческом письме тт. Сталина, Жданова и Кирова, — только с XIX века.

История изобразительных искусств в Италии Рейнаком изложена в четырех лекциях; вторую из них, шестнадцатую, следовало бы поместить в конце этого цикла, так как венецианское Возрождение более позднее и явилось в значительной мере лишь следствием тех достижений, которым обязано искусство Италии великим мастерам Флоренции и Рима на рубеже XV и XVI веков.

Историю искусств итальянского Возрождения Рейнак излагает подробнее, нежели другие отделы своей темы, за исключением глав, посвященных искусству Греции. Основным добавлением к его картине Ренессанса должно быть указание на передовое место, занимаемое Италией данной эпохи в экономике Европы, на ту политическую победу, которую удалось одержать итальянским городским республикам над их феодальными врагами.

В изложении истории искусства начального периода Возрождения («Проторенессанс», XIV век) Рейнак недостаточно подчеркивает исключительное значение первых проявлений реализма у Джотто. В искусстве Джотто мы имеем полную противоположность традиционному, хотя и высоко художественному идеализму его предшественника Каваллини и его современника Дуччио. Джотто впервые придает фигурам объемность, впервые ставит в своей живописи проблемы пространства, впервые насыщает сцены религиозной тематики жанровыми мотивами своей современности. Большие фрески Кампо-Санто (кладбищенской ограды) в Пизе важны для нас как продолжение и развитие этих элементов реализма; рядом с их анонимным мастером необходимо выделить сиенского художника XIV века А. Лоренцетти, оставившего в своих фресках аллегорическое олицетворение буржуазного

[1] Ф. Энгельс, Диалектика природы, изд. ИМЭЛ, Гиз, 1931, стр. 108—110.

«доброго правления» городской республики. Окончательная победа этого реалистического направления в живописи дана во фресках умершего молодым Мазаччо, первого живописца, введшего в религиозную композицию свой собственный автопортрет; именно у Мазаччо человеческие тела впервые приобретают полную обособленность и объемность. Рядом с этим реалистическим течением (наиболее ярко представленным в скульптуре великого воплотителя идеалов демократической гражданственности Донателло) мы обязаны отметить, что в той же Флоренции работали художники иного направления — декораторы-идеалисты подобно Ботичелли.

Нет сомнения, что это последнее направление связано с намечающимся классовым расслоением раннебуржуазного общества. Ботичелли является «придворным» художником семьи Медичи, становящейся в XVI веке династией «великих герцогов Тосканских» и с оружием в руках попирающей свободу Флоренции.

Полемизируя со Штирнером, Маркс в «Немецкой идеологии» дает основу подлинного социального анализа творчества великих итальянских мастеров. «Санчо воображает, будто Рафаэль создал свои картины независимо от существовавшего в Риме в его эпоху разделения труда. Если бы он сравнил Рафаэля с Леонардо да-Винчи и Тицианом, то увидел бы, насколько художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентийским влиянием, произведения Леонардо — от обстановки Флоренции, а Тициана — от совершенно иного развития Венеции» [1]. В противовес ремесленно-демократической Флоренции Венеция — это богатая буржуазно-аристократическая республика, «гедонизм» искусства которой полностью объясняется ее строем.

Последовательный реализм Леонардо да-Винчи, которого Энгельс называет в качестве первого из «титанов» Возрождения, носит уже синтетический характер; его индивидуализм и отрыв от коллектива его родного государства и класса характерен для начала буржуазного художественного развития в равной мере, как и придворная дипломатичность Рафаэля. Заслуги последнего в глазах современного искусствоведения особенно велики в области синтетичной связи живописи с архитектурой (фрески в «Станцах» Ватикана, изумительные по композиции, проводящие последовательно программу пропаганды папского авторитета). В лице Микель-Анджело мы имеем право видеть последнего представителя эпохи «великого прогрессивного переворота». Объяснить пессимизм его образов мы можем тем, что они созданы в дни гибели флорентийской республики — «во времена позора и падения» (слова Микель-Анджело в стихотворном объяснении его статуи «Ночь» с гробницы Дж. Медичи).

Изложив достаточно полно и подробно классическое искусство великих мастеров Италии, Рейнак недостаточно подчеркивает своеобразие того стиля «маньеризма», который начинает в середине XVI века господствовать повсеместно. Как раз здесь представилось бы желательным добавить к перечню итальянских художников несколько имен, относящихся к недостаточно оцененному Рейнаком периоду, который был не только временем упадка, но и временем возникновения принципиально новых явлений. Пармеджанино (1503—1540), братья Цуккари, как и Корреджо, Понтормо и Бронзино, являлись мастерами, порой весьма оригинальными; их преувеличенный индивидуализм свидетельствует о начале эпохи феодально-католической реакции.

---

[1] Маркс, Немецкая идеология, Партиздат, 1933, стр. 379.

Девятнадцатая лекция

ФЛАМАНДСКИЙ И ФРАНЦУЗСКИЙ РЕНЕССАНС

Иоанн Добрый, король Франции (1350—1364), наследовал в 1361 г. герцогство Бургундское после смерти последнего герцога Филиппа де-Рувр; он отдал эту прекрасную страну своему четвертому сыну Филиппу Смелому. Филипп Смелый женился на Маргарите, наследнице графов Фландрских, и таким образом в 1384 г. Фландрия и Бургундия были объединены.

Это объединение продолжалось также во времена принцев дома Валуа, которые все были усердными покровителями искусства и художников, — при Иоанне Безрассудном (1404—1419), Филиппе Добром (1419—1467), Карле Умеренном (1467—1477). Установились тесные сношения между Бургундией, Фландрией, Францией и Италией; многие фламандские художники переехали в Дижон и основали там бургундскую школу, которая представляет собой лишь ветвь фламандской, выросшей, в свою очередь, из французской готики.

Старший сын Иоанна Доброго, который царствовал во Франции под именем Карла V (1364—1380), был большим любителем книг и произведений искусства; его придворным художником был Жан Бандоль (из Брюгге), автор картонов для внутренней отделки Анжерского собора. Другой сын Иоанна Доброго, Иоанн, герцог Беррийский, умерший в 1416 г., окружил себя в Бурже блестящим двором и собрал великолепную библиотеку рукописей, разрисованных фламандскими художниками, из которых большинство работало тогда в Париже.

Этот город был в конце XIV века художественным и умственным центром Европы. Фламандское искусство, несколько тяжелое во Фландрии и Бургундии, приняло в Париже изящный и тонкий характер, который особенно ясно виден в миниатюрах рукописей. Но уже в самом начале блестящего французского Возрождения гражданская война (1410), несчастное поражение при Азенкуре (1415) и договор в Труа (1420) привели Францию к полному упадку. Искусство перекочевало в Бургундское герцогство и

уже здесь, а не в Париже франко-фламандское Возрождение достигло полного расцвета.

Готическое искусство развилось во Франции с пышностью, вообще свойственной этой стране, которая с начала XIV века являлась предметом удивления и зависти всей Европы. Около 1390 г. Мельхиор Брёдерлам из Ипра, придворный художник Филиппа Смелого, написал створки большого алтаря, покрытого скульптурными украшениями; алтарь этот хранится в Дижоне. Около того же времени гениальный скульптор Клаус Слютер переехал из Фландрии в Бургундию. Он оставил там шедевры поразительного реализма, именно портал в картезианском монастыре в Шаммоле возле Дижона и там же «Колодезь Моисея», на шестигранном основании которого изображены шесть пророков. Группа богоматери с младенцем, улыбающееся и немного простоватое лицо герцога Филиппа и лицо Маргариты Фландрской представляют собой великолепные произведения, в которых еще живут великие традиции готических художников. Моисей представляет собой величественный библейский и вместе с тем реальный образ. Все это было закончено до 1395 г.; прекрасная же дверь Гиберти в флорентийском Баптистерии создана на тридцать лет позднее, а Мазаччо родился только в 1401 г. Несомненно поэтому, что Фландрия в начале XV века была значительно впереди Италии.

Но это справедливо только относительно скульптуры. До 1416 г. — смерти герцога Беррийского — Поль Лимбург с братьями иллюстрировали прелестный часослов, который составляет гордость музея Конде в Шантильи. Это не единственный шедевр; в Лувре хранится «Троица» гельдрского художника Малуэля, который был, по всей вероятности, дядей Лимбургов и работал в Париже около 1400 г.; в этом произведении уже заметны главные достоинства часослова. Следовательно, мы должны отнести «Троицу» к парижскому Возрождению, которое было создано художниками уроженцами Фландрии, заимствовавшими вкус и утонченность двора Валуа.

В эту эпоху (1400—1410) франко-фламандское искусство уже покорило всю Францию и распространилось в долине Рейна. Благодаря торговым и дружественным связям оно скоро перешло через Альпы; не будем забывать, что герцог Орлеанский, убитый в 1407 г., женился на одной из Висконти, Валентине Миланской. Около 1400 г. Филипп Смелый начинает покупать итальянские медали, изделия из слоновой кости; его библиотекой заведывал один итальянец Пьетро из Вероны. С другой стороны, фламандские художники проникли в Италию, и такое переселение продолжалось в течение всего XV века. Между Лимбургами, ван-Эйками, Джентиле да Фабриано и Пизанелло существует очевидная связь; очень возможно, что богатая и цветущая Фландрия не всю свою цивилизацию Возрождения заимствовала у Италии. И может быть, наоборот, реалистическое влияние фламандского искусства сыграло известную роль в реакции Мазаччо против джоттизма; эти вопросы стоят теперь на очереди и несомненно будут вскоре выяснены.

Хотя скульптура фламандского Возрождения оставила несколько значительных произведений, в которых чувствуется влияние Клауса Слю-

тера — достаточно назвать надгробные памятники герцогов Бургундских в Дижоне и Брюгге и Филиппа По в Лувре, — но мы займемся здесь исключительно одной живописью, так как именно в ней наиболее проявился гений Возрождения. Итальянцам уже после 1450 г. было очень хорошо известно, что фламандские художники не имели себе равных; они стремились приобретать их произведения и посылали к ним итальянских учеников [1]. Общее мнение приписывало даже ван-Эйкам изобретение живописи масляными красками, техники, известной уже в XII веке, хотя фламандцы только усовершенствовали лаки, благодаря чему краски получили совсем неизвестную до тех пор силу. Итальянцы, правда, превосходили фламандцев в стиле декоративном; но они сами признавали превосходство фламандцев в умении передать жизнь. Позднее они стали не так справедливы и забыли об этом. Только в XIX веке стали отдавать должное таким художникам, как ван-Эйки, Рожер ван-дер-Вейден, Альберт ван-Оуватер, Дирк Боутс, Гуго ван-дер-Гус, Мемлинг, Герард Давид и Квентин Массейс.

Большой алтарь «Поклонения агнцу» в Генте сыграл для фламандских художников ту же самую, если не еще бо́льшую роль, какую фрески Мазаччо сыграли для итальянской школы. Это произведение искусства, теперь находящееся по частям в Генте, Брюсселе и Берлине, было начато около 1420 г. Губертом ван-Эйком и окончено около 1432 г. его братом Яном. Очень трудно выделить работу каждого из братьев; но я склонен думать, что участие Яна выразилось только в двух великолепных портретах жертвователей. Поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы, воины христовы, праведные судьи, фигуры Адама и Евы, большое центральное изображение, которое осталось в Генте, все это вызвало замечание Фромантена, что в этом произведении искусство сразу достигло совершенства. Но миниатюры часослова в Шантильи, неизвестные Фромантену, служат доказательством того, что у ван-Эйков были предшественники и соперники. Вполне ясно, что искусство их не зависит от братьев Лимбургов; это два одновременных проявления родственных стилей, одного — собственно фламандского или, вернее, нидерландского искусства ван-Эйков и другого — смягченного итальянским влиянием и очищенного парижской средой. Ян ван-Эйк родился около 1384 г. и умер в 1441 г.; Филипп Добрый неоднократно посылал его с дипломатическими миссиями. Таким образом он жил в Португалии, Испании, Гааге. Но мы не знаем, был ли он в Италии. Мы имеем целую серию его картин, написанных им между 1432 и 1440 гг. с его подписью и обозначением времени окончания, между прочим, несравненные портреты, как, например, портрет его жены и каноника ван-де-Пеле в Брюгге, супругов Арнольфини в Лондоне. Большая картина в Брюгге, где ван-де-Пеле изображен в виде жертвователя, обнаруживает всю силу гениальности Яна и границы, положенные ему природой. В нем

[1] В 1460 г. герцогиня Бианка Мария Сфорца (из Милана) посылает молодого художника Занетто Бугатто в Брюссель в мастерскую Рожера ван-дер-Вейдена для обучения. В 1463 г. Занетто возвращается, и герцогиня пишет Рожеру благодарственное письмо (Malaguzzi Valeri, Pittori lombardi, Милан 1902, стр. 127).



250. Слютер. Колодец Моисея. Дижон.



251. Ян ван-Эйк. Арнольфини и его жена. Лондон.



252. Рожер ван-дер-Вейден. Евангелист Лука и Мадонна. Ленинград.



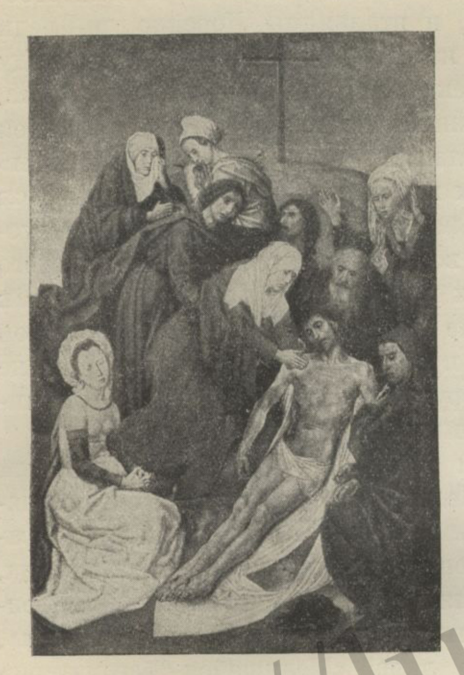
253. Мемлинг. Мадонна со святыми. Вена.

совершенно отсутствуют религиозное чувство, горячность; богоматерь некрасива, младенец Иисус рахитичен; св. Георгий представляет собой одетого в доспехи крестьянского парня. Но Ян ван-Эйк является самым великим портретистом своего времени. Никогда еще более глубокий взгляд не проникал в сущность живых форм и никогда еще более искусная рука не переносила их на полотно.

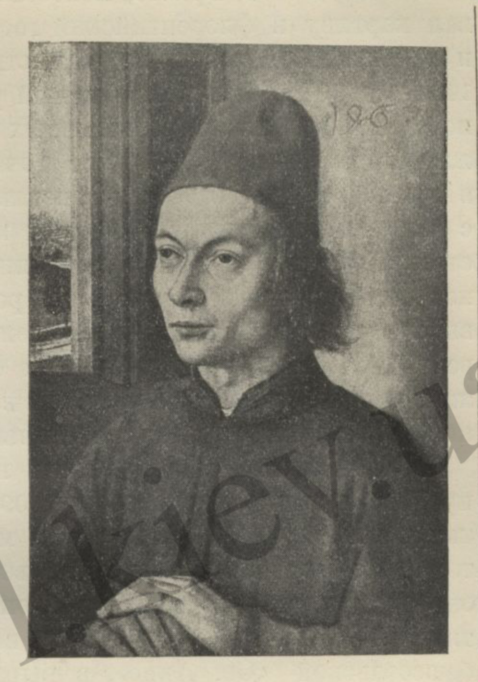
Существует еще целая серия картин без подписи; все они представляют собой шедевры, и их приписывают то Яну, то Губерту; очень возможно, что они являются результатом их совместной работы. В Париже хранятся две самые лучшие: на одной из них, находящейся в Лувре, изображен Ролен, канцлер Филиппа Доброго в молитве перед богоматерью с младенцем на фоне чудесного пейзажа; другая находится у Густава Ротшильда и изображает викария картезианского монастыря св. Анны в Брюгге — перед богоматерью, св. Анной и св. Варварой. Третья картина, вышедшая из той же мастерской, находится в Туринском музее.

Во время своего пребывания в Гааге оба ван-Эйка, несомненно, создали там учеников; одним из них является, может быть, Альберт ван-Оуватер, автор шедевра «Воскрешение Лазаря», находящегося в Берлинском музее; ему очень удачно подражал его ученик Герард из Гаарлема (Геертген) в картине, приобретенной Лувром в 1902 г. К этим голландцам примыкает один художник из Гаарлема, ученик или товарищ Оуватера, Дирк Боутс (1410—1475), который жил в Лувене около 1459 г. Это была сильная и почти грубая натура; он доводил реализм до границ безобразного, а блеск красок до кричащей резкости. Лучшие его произведения, как например, «Суд Оттона» (теперь в Брюсселе), отличаются поразительной силой красок и выразительностью, но рисунок и живопись в них лучше композиции.

Между 1435 и 1464 гг. в Брюсселе работал мастер из Турнэ, Роже де-ла-Пастюр (по-фламандски ван-дер-Вейден). Теперь известно, что он был учеником Робера Кампена (1375—1444), которому приписывают великолепные картины, хранящиеся в коллекции Мерода в Брюсселе, в Э и в других местах. До 1909 г. его называли мастер из Мерода или Флемалля (по названию валлонского аббатства, где прежде находились франкфуртские картины), и ошибочно считали учеником Рожера или же смешивали с другим учеником Кампена, Жаком Даре. В Кампене и ван-дер-Вейдене есть стремление к трагичному. Они проникнуты религиозным чувством и чувством драматизма; они умеют, в противоположность ван-Эйку, изображать сильные душевные движения. «Снятие со креста» ван-дер-Вейдена в Эскуриале, его большие композиции, которые теперь находятся в Бонском госпитале, в Мюнхене и Берлине, навсегда останутся шедеврами искусства. Между 1450 и 1490 гг. нидерландская, или фламандская, школа создала целый ряд чудесных произведений, хронологическая классификация которых очень неточна и авторы недостоверно известны. Симон Мармион из Альмена (или, может быть, Жан Эннекар) написал около 1455 г. восхитительную «Жизнь св. Бертена» (в Берлинском музее) и нарисовал чудесные миниатюры в манускрипте, поднесенном Филиппу Доброму.



254. Гуго ван-дер-Гус. Оплакивание Христа. Вена.



255. Дирк Боутс. Мужской портрет. Лондон.



256. Жан Фуке. Этьен Шевалье и сг. Стефан. Берлин.



257. Клуэ. Портрет герцога Алансонского. Ленинград.

Около 1470 г. зеландец Гуго ван-дер-Гус написал для Томмазо Портинари, агента Медичи в Брюгге, колоссальное «Рождество»; Портинари пожертвовал картину в флорентийский госпиталь, и итальянцы Лоренцо ди-Креди и Гирландайо поспешили заимствовать из нее мотивы. Наконец, между 1468 и 1489 гг. появляется целый ряд прекрасных произведений Мемлинга, портретов и больших религиозных композиций. Разве можно найти во всей живописи что-нибудь более очаровательное, чем «Рака св. Урсулы» в Брюгге? Какие портреты, за исключением ван-Эйковских, могут сравниться с портретами Мемлинга? Он был истинным Рафаэлем фламандского искусства, человеком, в котором соединились все привлекательные черты этого искусства, за исключением всего резкого и грубого. Рисунок его не был так выразителен, как у ван-дер-Вейдена, он не обладал пластичностью и силой реализма Яна ван-Эйка, он был скорее преемником миниатюристов, а не живописцев больших картин; но в этой группе высокоодаренных художников он был самым привлекательным и самым оригинальным.

У Мемлинга был преемник в самом Брюгге, Герард Давид, который процветал там между 1488 и 1509 гг. Шедевр его «Богоматерь среди святых», находится в Руане; в нем мы видим, наряду с намеренным возвратом к ван-Эйковским типам, все возрастающее влияние итальянцев. Правда, оно отчасти заметно также в произведениях антверпенского мастера, Квентина Массейса (1466—1530); но в его антверпенском «Снятии со креста», брюссельской «Св. Анне», в выражении лица «Молящейся богоматери» в Лондоне все еще преобладают традиции ван-дер-Вейдена. Массейс, в основе реалист, а временами даже сатирик, не был также чужд идеализму, но никогда не стремился подражать итальянцам.

К несчастью, слава Леонардо да-Винчи, Рафаэля, Микель-Анджело пробудила у фламандцев чувство соперничества. Очень одаренные люди, подобные Яну Госсарту из Мобежа, Бернарду ван-Орлей, отправились в Италию и привезли оттуда стиль, который не имел ничего общего со стилем, полученным ими от своих учителей. Бесполезно останавливаться на произведениях, которые получились в результате этого соединения; в них итальянский идеализм, подражание античному миру и фламандский реализм противопоставляются друг другу, не сливаясь в единое целое; но все же этим произведениям нельзя отказать в известной привлекательности. Эти итальянизирующие художники господствуют в течение всей второй половины XVI века, но им, по крайней мере, нельзя отказать в одной заслуге — они подготовили путь Рубенсу. Наряду с ними и как бы противодействуя им, другая часть фламандцев пошла по совершенно противоположному пути; их больше привлекали забавные стороны жизни и сатира; они изображали народ и писали свои картины для народа; такие реалисты, проникнутые вдохновением и обладавшие вкусом, как Иероним ван-Босх, Брейгель старший, проложили путь небольшим голландским мастерам XVII века, которые подняли жанровую живопись до высоты истинного искусства.

Это стремление внести поэзию в реальный мир, а не воплощать условные идеалы, мы видим на протяжении всей истории фламандского искус-

ства. Художники были вынуждены писать святых, богоматерь, ангелов и мучеников, потому что получали заказы на такие картины; но как ясно чувствуется, даже у Мемлинга, что они предпочли бы писать что-нибудь другое. Их всего более интересуют изображения жертвователей, красивые материи, уходящая даль пейзажа, и они изучают и передают все это с большой любовью. Все величие их проявляется наиболее ярко в то время, когда они уклоняются от возложенной на них задачи. В этом отношении лишь один из них составляет исключение, именно — ван-дер-Вейден; но мы знаем, что он ездил в Рим и жил некоторое время в Ферраре. Этот уроженец Турнэ был единственным мистиком среди всех художников, писавших картины религиозного содержания.

Французская ветвь фламандского искусства XV века представляет собой то же зрелище, с тем лишь исключением, что натуралистические тенденции в самом начале смягчаются истинно французской склонностью к умеренности и изяществу. В конце XIV века Париж был главным художественным центром. Около 1410 г. политические бедствия страны рассеяли художников в Бургундию, Турень (департамент Индры и Луары) и Прованс. Папство, переселившееся в Авиньон с 1309 г., создало в нем очаг итальянского искусства, вокруг которого образовалась местная школа; ее шедевром является огромная картина Вильнева (1470, в Лувре). При дворе короля Рене Анжуйского (1417—1480), который поселился в Провансе после потери Неаполя и Сицилии, работал Фроман из Авиньона, автор картины «Неопалимая купина» в соборе в Э. В эпоху Карла VII и Людовика XI во Франции жил большой художник Жан Фуке (1415—1485); он был в Италии около 1445 г., затем в Туре; в Берлине и Париже находятся его прекрасные портреты, в Шантильи — целая серия из 40 миниатюр, нарисованных около 1455 г. для часослова Этьена Шевалье. Декоративные элементы в этих маленьких картинках отчасти итальянского происхождения, но проникнуты чисто французским чувством — нечто вроде смягченного ван-Эйка. Краски нежны, но лишены блеска, а очень часто и гармонии. Школа в Бурбоннэ (ныне департамент Аллье и Шер), которую только теперь начинают изучать, образовалась под влиянием туреньской и провансской школ. В большой картине в Муленском соборе, приписываемой иногда Жану Перреаль, художнику Карла VIII, обнаруживается наряду с итальянским влиянием, чисто местная склонность к несколько шаловливой грациозности, бледным и нежным краскам. Тот же художник создал еще более значительное произведение: «Рождество» в Отёнском аббатстве; в пейзаже и обстановке «Рождества» чувствуется подражание ван-дер-Гусу.

Жан и Франсуа Клуе, голландцы по происхождению, написали в царствования, начиная с Франциска I и кончая Генрихом III, очень много портретов масляными красками и карандашом; в легкости, уверенности и точности линий, пренебрежении к ненужным деталям уже можно предвидеть черты классического духа, расцвет которого наступил во Франции в XVII веке. Эти прекрасные портреты, написанные так свободно и просто, но в то же время с тонкой психологией, как будто с д е л а н ы и з н и ч е г о, подобно трагедиям Расина. Если призванные во Францию итальянцы Россо

и Приматиччио (в 1531—1532 гг.) и привили французским художникам недостатки микель-анджеловской школы, однако подражатели их, образовавшие школу в Фонтенебло, всегда оставались более французами, чем итальянцами. Доказательство этого мы можем видеть в картинах этой школы, хорошо представленной в Лувре и Руане. Искусство это говорит на итальянском языке, но с сильным французским акцентом.

В области скульптуры итальянское влияние проникло сначала в орнамент, затем захватило барельеф и статуи; но и здесь до конца XVI века заметно преобладание французского элемента у Мишеля Коломба, умершего в 1512 г., у Жермена Пилона и Бартелеми Приера, современников Екатерины Медичи и Генриха IV. Наиболее подчинен был итальянскому влиянию Жан Гужон, быть может, самый даровитый из этих художников; его нимфы «Фонтана невинных» в Париже (1550) и дверь в Лувре, сохранившая его подпись, относятся к самым чарующим созданиям французско-итальянского Возрождения. Скульптура эта носит декоративный характер; но в портретах, в особенности, коленопреклоненных усопших, продолжаются традиции средневековых мастеров. Французское искусство не подчинилось окончательно итальянскому влиянию даже при Людовике XIV; национальное чувство оказывает сопротивление чужеземному влиянию на протяжении всего XVII века и способствует созданию истинно французской школы XVIII века.

В начале XVI века образовалась в живописи голландская школа со своими характерными особенностями. Центром ее сделался Лейден, где работал Корнелиус Энгельбрехтсен (ум. 1533), учитель Луки Лейденского (1494—1533). Сохранилось очень мало картин Луки; самая значительная из них — «Страшный суд» — находится в Лейденском музее; но он оставил около двухсот гравюр, которые смело могут выдержать сравнение с гравюрами Дюрера. Его любовь к сельским и комическим сценам, смелость и легкость его резца предвещают в Голландии развитие интимного жанра. Умерший тридцати девяти лет, Лука Лейденский был художником широкого размаха. Яков Корнелиссен в Амстердаме, Ян ван-Скорель в Утрехте были также искусными художниками и мало подвергались влиянию Италии, часто гибельному для северных людей. Голландия, приняв реформацию и порвав с Римом, до некоторой степени сохранила самобытность в искусстве еще до завоевания политической независимости. Правда, последняя была получена ценой жестоких жертв; но Голландия получила награду в XVII веке, когда подарила миру титана искусства, Рембрандта, соединившего в себе чисто национальные и вместе с тем общечеловеческие черты.

Двадцатая лекция

РЕНЕССАНС В ГЕРМАНИИ

Итальянское искусство мечтало о красоте и осуществило свою мечту. Фламандское искусство было проникнуто чувством правды и почти возвысилось до природы. Искусство немецкое редко достигало красоты и правды; но оно умело передавать с искренностью, доходящей временами до грубости, характер немецкого народа накануне реформации и после нее.

Первая из известных нам немецких школ процветала в Праге около 1360 г. в царствование императора Карла IV, который призвал из Италии в Богемию моденского художника Томмазо. Немного позже, в 1380 г., мы встречаем в Кельне мастера Вильгельма, которого очень хвалили хроники того времени. После Вильгельма там появляется Стефан Лохнер, уроженец окрестностей Констанца; он окончил около 1435 г., еще при жизни Яна ван-Эйка, самое значительное из произведений немецкой живописи, знаменитую картину Кельнского собора, изображающую «Поклонение волхвов». Лохнера называли немецким Фра Анджелико; его живопись сентиментальна, набожна, радостна; лица, которые он изображает, представляют собой толстощеких, румяных детей, благоразумных и аккуратно посещающих церковь. В 1435 г. ван-Эйки уже были знамениты, но в образе Кельнского собора не заметно и тени их влияния; искусство Лохнера находится в зависимости от иллюстрированных манускриптов, вероятно, принадлежащих художникам, работавшим около XIV века во Фландрии, Бургундии и Париже.

Новое течение, реалистическое, проявляется около 1460 г. в целой серии кельнских картин. Один из учеников Боутса основал там процветавшую мастерскую. С этих пор кельнская школа, которая продолжала существовать до средины XVI века, представляет собой лишь рейнскую ветвь фламандского искусства. Наиболее подражали там двум мастерам — Боутсу и ван-дер-Вейдену. Ван-дер-Вейденом и Шонгауером вдохновлялся большой художник, имя которого еще неизвестно, написавший великолепную

кельнскую картину, теперь находящуюся в Лувре, «Снятие с креста»; этого художника называют по одной из его картин, сохранившихся в Лувре, «Мастером Алтаря Варфоломея». Вообще в этой школе, богатой произведениями, сохранилось очень мало имен художников; называют «Мастера Страстей Либерсберга» (по имени прежнего владельца целого ряда картин) «Мастера Жизни богоматери», «Мастера Святого семейства» и т. д.

Не только в Кельне, но и во всей Германии живопись находилась под влиянием искусства Фландрии. Но политические и социальные условия Германии не благоприятствовали развитию столь хрупкого искусства. В Германии не было, как во Фландрии и Италии, богатых меценатов; страна была отсталой, нравы грубыми. Многочисленные мелкие светские и духовные князья заказывали картины и требовали немедленного исполнения заказов; художники с помощью своих учеников работали слишком много и слишком скоро. Они подражали ярким краскам фламандцев, но не могли достигнуть утонченности их колорита; раскраска немецких картин резка и часто тяжела. Вместо пейзажей они долго еще писали золотой фон, который производил более сильное впечатление на некультурных людей и был более легким для исполнения; воздушную перспективу также очень долго не знали. Но главным недостатком немцев XV и даже XVI веков было отсутствие вкуса, умения выбирать. Их композиции загромождены человеческими фигурами; эти фигуры часто бывают смешными и с гримасами; вместо красоты и силы мы часто находим или безвкусие или же тяжеловесную напряженность, аффектацию поз и жестов, доходящую почти до смешного. Это искусство набожного крестьянина, одновременно сентиментальное и грубое, которое сначала чарует своей наивностью и искренностью, но скоро утомляет своей резвой и хлопотливой вульгарностью. Если мы сравним немецкую живопись с живописью фламандской или итальянской той же эпохи, то она покажется нам примитивным произведением, поставленным рядом с созданием утонченного и образованного искусства. Но немецкий художник — честный человек, который старается сделать все, что может, одним из достоинств этой живописи является ее частная искренность.

Главной отраслью немецкого искусства была деревянная скульптура; представителями ее служат шваб Иёрг Сирлин из Ульма (ум. 1491) и галициец Фейт Штосс (ум. 1533). В Нюренберге, где работал Штосс, процветал скульптор, делавший изваяния из камня, Адам Крафт (ум. 1508). Эти художники со здоровой силой продолжали традиции церковных мастеров XIV века. Они больше оказывали влияние на искусство своего времени, чем сами находились под этим влиянием. Благодаря им в Германии долго не выводились обычаи изображать ломаные драпировки с глубокими и чрезмерно частыми складками, угловатый стиль, склонность к загромождению в композиции. Но типы стариков, созданных Крафтом, и типы женщин, созданных Штоссом, принадлежат в области скульптуры к числу самых выразительных, а их загроможденные композиции проникнуты таким чувством набожности, что рядом с ними религиозные картины итальянцев кажутся почти фривольными и светскими.

 К нюренбергской школе принадлежала семья Фишеров, скульпторов,



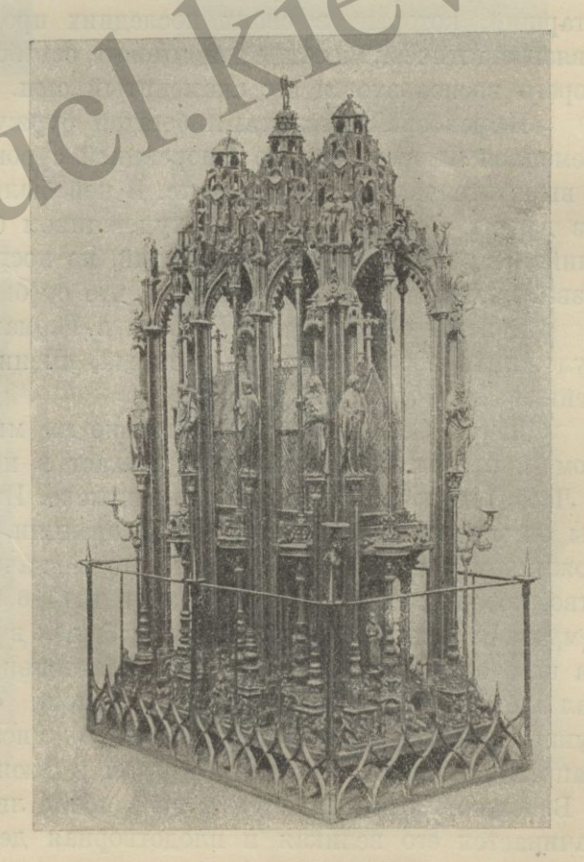
258. Лохнер. Поклонение волхвов. Кельн.



259. Шонгауер. Голова мужчины. Рисунок пером. Дрезден.



260. Рименшнейдер. Гробница епископа. Вюрцбург.



261. Фишер. Рака св. Зебальда. Нюренберг.

избравших бронзу материалом для своих статуй; лучший из них, Петр Фишер, умерший в 1529 г., передавал в металле мотивы и типы, преобладавшие в деревянной скульптуре.

После кельнских живописных школ, первой начинает развиваться швабская школа, великим мастером которой был Мартин Шонгауер из Кольмара (1450—1491). Мартин зависит от Рожера, но в нем чувствуется чисто немецкая сентиментальность. Подобно многим немецким художникам, которые должны были делать образа не только для богатых, но и для бедных, он стал гравером по меди; гравюры эти, сделанные сильным и выразительным резцом, стоят выше его картин, из которых лучшей считается кольмарская «Богоматерь с розами». С Шонгауером тесно связан Цейтблом из Ульма, умерший в 1517 г., художник глубоко религиозный и чарующий, несмотря на все свои недостатки.

Наряду с кольмарской и ульмской процветала аугсбургская школа. Лучшим художником ее был ученик Шонгауера, Бургкмайр, который в 1508 г. ездил в Венецию, а затем поселился в Аугсбурге, где хранятся почти все его произведения. Другим аугсбургским художником, с могучей и часто вульгарной искренностью, был отец великого Гольбейна — Гольбейн старший, который в своих последних произведениях, видимо, разрывает связь с готическим стилем и готовит освобождение искусства, плодами которого воспользуется его знаменитый сын.

Нюренберг, населенный богатой буржуазией, сделался около 1500 г. немецкой Флоренцией, но Флоренцией суровой, которая больше заботилась о выразительности, чем о красоте. В ней были созданы шедевры скульптуры из дерева. Самым известным художником был Михаель Вольгемут, родившийся в 1434 г., очень плодовитый, но посредственный и обязанный своей известностью тому обстоятельству, что он был учителем Дюрера.

В первой половине XVI века в Германии появились два гениальных художника и один богато одаренный, именно: Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн и Лука Кранах.

Дюрер (1471—1528) был столько же мыслителем, сколько и художником, и в этом отношении заслуживает в истории искусства места наряду с Леонардо да-Винчи и Микель-Анджело. Итальянцы утверждали, что если бы он мог жить в Риме или во Флоренции, он был бы их величайшим художником. Он родился в Нюренберге и вначале изучил золотых дел мастерство, которым занимался его отец, а в 1486 г. поступил в мастерскую Вольгемута. В начале 1490-х годов он побывал в Кольмаре, Базеле, Венеции, где на него оказали большое влияние Мантенья и Беллини. В 1497 г. он основал мастерскую в Нюренберге и усвоил свою знаменитую монограмму, букву Д под буквой А. В это время он писал великолепные портреты, как например, портрет Освальда Крелля в Мюнхене. В 1505 г. он снова едет в Венецию и возвращается в Нюренберг лишь в 1507 г. С этого времени начинается его великая и плодотворная деятельность, не только художественная, но также литературная и научная, так как Нюренберг сделался центром гуманизма, а Дюрер был другом и художником гуманистов. В 1521 г. он побывал в Нидерландах и был принят там с большими почестями; по



262. Дюрер.
Портрет молодой женщины. Берлин.



263. Дюрер.
Рисунок рук молящегося человека. Вена.



264. Дюрер.
Меланхолия. Гравюра на меди.



265. Дюрер.
Четыре апостола. Мюнхен.

возвращении своем из этого последнего путешествия он написал свои шедевры, несомненно, под влиянием ван-Эйков, портрет Гольцшуера в Берлине, «Четырех евангелистов» в Мюнхене. Вторая из этих двух картин представляет собой самое величественное произведение немецкой школы, создавшее сверхчеловеческие типы, высшее проявление простоты и величия, оно обнаруживает в этом призыве к евангелистам, с целью вернуть христианство на прежний путь, симпатии художника к Реформации.

Архитектура немецких церквей не допускала стенной живописи; Дюрер никогда не писал фресок. Он оставил нам около сорока станковых картин и портретов; самой лучшей из них является «Поклонение волхвов» во Флоренции, энергичное и глубоко задуманное произведение, но исполненное с чисто германским пренебрежением к изяществу. Когда Дюрер старался, по примеру итальянских мастеров, подражать античным образцам, он создавал почти смешные вещи; такова например, Лукреция в Мюнхене. Вообще, немцы еще менее фламандцев были способны рисовать нагое тело; они или впадали в грубость или искажали заимствованные типы угловатым и сухим исполнением. Но в гравюрах Дюрер превосходит итальянцев и стоит наравне с самыми великими гениями всех времен. Произведения, подобные «Меланхолии», «Иерониму в келье», «Всаднику и смерти», обнаруживают глубину мысли, сдержанный лиризм и в то же время понимание формы, на которое были способны лишь Леонардо и Микель-Анджело. В эпоху безраздельного господства классицизма Гете справедливо писал: «Когда глубоко изучаешь Дюрера, то убеждаешься, что в правдивости, возвышенности и даже изяществе равными ему могут считаться лишь самые первые из итальянцев».

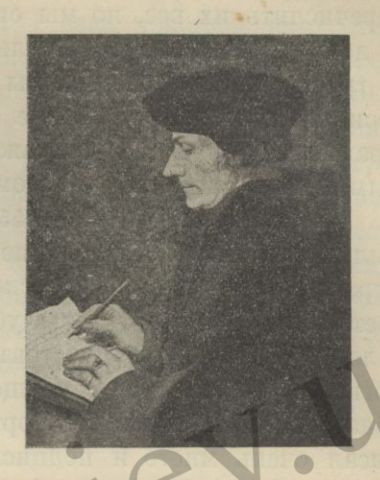
Из учеников Дюрера, которые работали в Нюренберге и Ратисбонне, только двое обнаружили большой талант: Ганс фон-Кульмбах и Альбрехт Альтдорфер.

Гольбейн (1497—1543), второй из великих мастеров немецкого Возрождения, был сыном аугсбургского художника, о котором мы уже упоминали выше. Подобно Дюреру, он путешествовал очень много, даже больше него; в 1515 г. он был в Базеле, затем в Англии в царствование Генриха VIII, где писал короля, его семью, его министров и нескольких лиц английской аристократии. Гольбейн не имеет ничего общего с Дюрером. Он является единственным из немецких художников, в искусстве которого налицо черты идеализма. В его манере нет ничего готического; он чужд набожности и аскетизма; германская основа его характера и образования смягчается изяществом и сдержанностью, которые делают его похожим не столько на итальянца, сколько на француза. Из больших его картин одна только представляет собой шедевр: именно дармштадтская «Богоматерь»; голландская копия ее, более мягкая, но менее выразительная, находится в Дрездене. В этой картине выразительность соединена с красивой формой — явление в Германии новое. Главные композиции Гольбейна, написанные им на стенах в Базеле, известны нам только по эскизам и частичным копиям; основой его славы, по современным воззрениям, служат его портреты и гравюры. В Лувре находится, быть может, самый прекрасный





266. Гольбейн. Смерть и граф. Смерть и старик. Гравюры на дереве.



267. Гольбейн. Портрет Эразма. Лувр.



268. Бальдунг Грин. Адам и Ева. Гравюра на дереве.



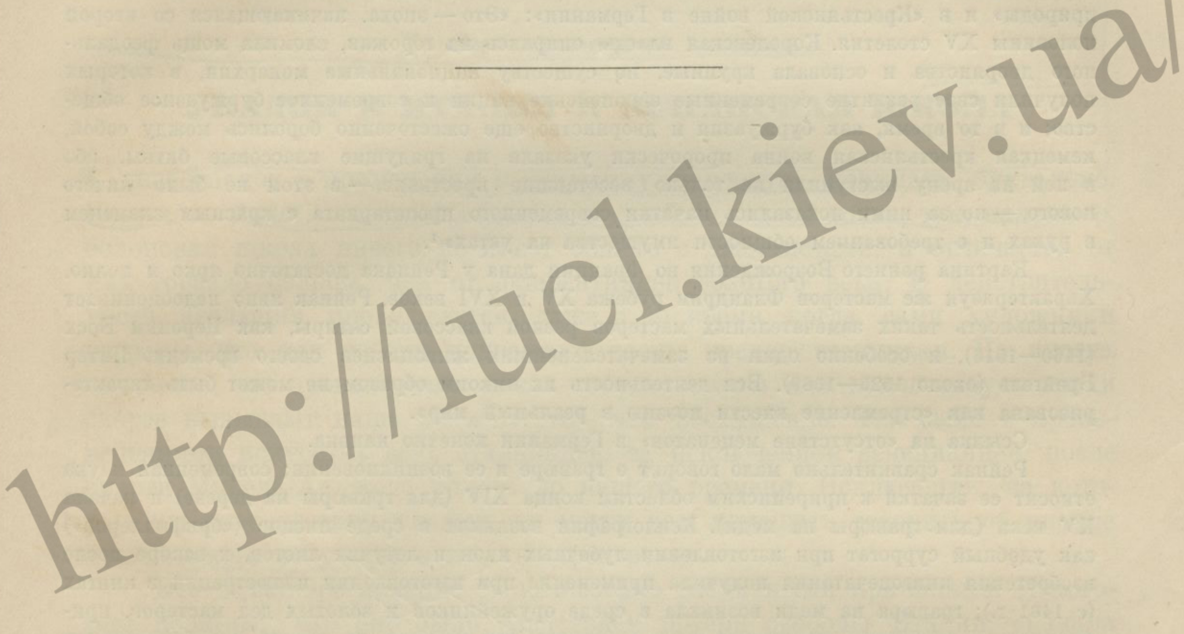
269. Кранах. Мадонна. Ленинград.

из его портретов, именно — портрет Эразма, равный дюреровским по уверенности рисунка, но превосходящий их свободой кисти. Следовало бы перечислить их все, но мы ограничимся здесь портретами Амербаха, жены и детей художника в Базельском музее, купца Георга Гисце в Берлине. В гравюрах его нет глубины Дюрера, но они чаруют остроумием и интересным замыслом. Влияние Гольбейна распространилось в Голландии и Франции; один из его подражателей в Аугсбурге, Амбергер, сделался сильным и глубоким портретистом.

Лука Кранах (1472—1553), основатель саксонской школы, совсем не был похож на своих предшественников. Хотя он и был близким другом курфюрста герцога Саксонского, Лютера и Меланхтона и писал их портреты, но в нем нет ни глубины мысли, ни утонченности. Сущность его таланта — немецкая простоватость, отполированная литературой и мифологией, стремящаяся к изяществу, но наподобие выскочки. Познания его, обнаруживающиеся в его портретах, довольно неглубоки, тем более, что он писал очень много и подписывал своей монограммой (драконом) большое количество картин, исполненных его помощниками. Тип его женщин очень своеобразен, с громадным лбом и косыми глазами китаянки. В противоположность Дюреру и Гольбейну, он очень охотно изображает нагое тело, не только Адама и Еву, которых писали все художники, но и мифологические божества. Нет ничего комичнее этих обнаженных фигур у Кранаха, часто принаряженных, как, например, луврская «Венера», в большую красную бархатную шляпу. В его живописи, однообразной и сухой, есть что-то деревянное так же, как и в его рисунке; в нем еще сильнее чувствуется национальность благодаря тому, что его произведения наводят на мысль о родном его искусстве — скульптуре из дерева. Иногда, в особенности в изображениях ангелов, он напоминает Перуджино, картины которого он должен был знать. Кранах — один из самых занимательных художников не только потому, что он старается быть забавным, но и потому, что его наивность и дурной вкус часто забавляют зрителя на его собственный счет. Он написал несколько реалистических портретов, которые принадлежат к числу шедевров этой школы. Как гравер он стоит ниже Дюрера и Гольбейна, но он более популярен и «безобиден». Его сын, Лука младший, продолжал его искусство, можно сказать даже ремесло, и наводнил Германию наскоро написанными картинами.

Эльзасская школа создала в XVI веке превосходного художника Матиаса Грюневальда, предвещающего в своем кольмарском «Распятии» самый яркий современный реализм. Он был первым немцем, который пользовался красками не для раскрашивания картин, но как настоящий живописец. Возможно, что его учеником был Ганс Бальдунг Грин, который работал в Страсбурге и находился под влиянием Дюрера; это был нервный рисовальщик и хороший колорист. Кельнская школа все более подпадала под влияние Нидерландов и Италии. Один очень плодовитый художник, уже проникнутый итальянским влиянием, которого до 1898 г. называли «Мастером Жизни богоматери», по новейшим исследованиям оказался Иоссом ван-Клеве, родившимся в Антверпене и умершим в 1540 г. Этот изыскан-

ный художник, работавший, вероятно, в Кельне, был учителем последнего замечательного художника в этом городе, портретиста Варфоломея Брейна. Но можно сказать, что со второй половины XVI века немецкое искусство умирает, подавленное, с одной стороны, подражанием итальянцам, которое создавало лишь посредственные и бесхарактерные вещи, с другой стороны, павшее жертвой религиозных войн, разоривших Германию и отодвинувших цивилизацию ее на целое столетие. Когда гроза рассеялась, страна обеднела и национальные традиции были уже прерваны. Настало безраздельное господство итальянского и французского искусства; затем настала очередь академизма, неоэллинизма, импрессионизма. И теперь еще, хотя в Германии и есть великие художники, она не обладает своим собственным искусством, и в ее благоговейном отношении к старым национальным мастерам как будто чувствуется сожаление и даже угрызение совести.



ПРИМЕЧАНИЯ

к девятнадцатой и двадцатой лекциям

Картину эпохи Возрождения вне Италии блестяще рисует Энгельс в «Диалектике природы» и в «Крестьянской войне в Германии»: «Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV столетия. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и основала крупные, по существу национальные монархии, в которых получили свое развитие современные европейские нации и современное буржуазное общество; и в то время, как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне, — в этом не было ничего нового, — но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах» [1].

Картина раннего Возрождения во Франции дана у Рейнака достаточно ярко и полно. Характеризуя же мастеров Фландрии рубежа XV и XVI веков, Рейнак явно недооценивает деятельность таких замечательных мастеров резкой классовой сатиры, как Иероним Босх (1460—1516), и особенно один из замечательнейших живописцев своего времени, Питер Брейгель (около 1525—1569). Вся деятельность их никоим образом не может быть характеризована как «стремление внести поэзию в реальный мир».

Ссылка на «отсутствие меценатов» в Германии конечно наивна.

Рейнак сравнительно мало говорит о гравюре и ее возникновении; современная наука относит ее зачатки к прирейнским областям конца XIV (для гравюры на дереве) и начала XV века (для гравюры на меди). Ксилография возникла в среде писцов («брифмалеров») как удобный суррогат при изготовлении лубочных икон и летучих листов, и вскоре после изобретения книгопечатания получила применение при изготовлении иллюстраций в книгах (с 1461 г.); гравюра на меди возникла в среде оружейников и золотых дел мастеров, применялась к печатанию игральных карт и раньше, чем гравюра на дереве, освободилась от обязательной раскраски. Наряду с Шонгауером и раньше Дюрера можно назвать несколько анонимных мастеров верхнерейнской школы, положивших основание расцвету графики в XVI веке, — это «Мастер Е. С.», «Мастер амстердамского кабинета» и др. Как правило, мастера сами гравировали свои композиции только на меди; их рисунки на дереве выполнялись особыми резчиками.

Безусловно недостаточна у Рейнака характеристика Г. Гольбейна, в частности его графики; про «Образы смерти» Гольбейна, являющиеся замечательным документом эпохи, наступившей непосредственно после неудачи крестьянских войн, абсолютно недостаточно сказать, что они «чаруют остроумием». В этих небольших гравюрах Гольбейн выступает перед нами как реалист и глубокий аналитик социальных отношений своего времени. Недостаточна также характеристика высоко драматического искусства М. Грюневальда (даты рождения и смерти неизвестны, он работал в первом тридцатилетии XVI века), наоборот, в лице Л. Кранаха и Г. Бальдунга, прозванного «Грин» («Зеленый»), мы имеем все основания видеть немецкий вариант «маньеризма» — стиля начинающейся и здесь реакции.

---

[1] Ф. Энгельс, Диалектика природы, цит. изд., стр. 108.

Двадцать первая лекция

УПАДОК В ИТАЛИИ И ИСПАНСКАЯ ШКОЛА

Слово упадок в применении к искусству не следует понимать буквально. Искусство никогда не возвращается к своей исходной точке; так, например, болонская школа ничего не имеет общего с джоттистами, и отличается от них гораздо больше, чем от флорентийцев золотого века. В действительности, эволюция продолжается даже в то время, когда сами художники уверены, что они рабски подражают своим предшественникам. Но иногда случается, что произведения какой-нибудь страны или какой-нибудь эпохи скорее вызывают наше любопытство, чем восхищение. Так было с произведениями искусства всех итальянцев, за исключением венецианцев, после смерти Микель-Анджело вплоть до нашего времени. Исключения, на которые мы впоследствии укажем, не могут нам помешать говорить об упадке итальянского искусства в течение трех веков.

Это печальное явление было вызвано различными причинами. Некоторые полагают, что оно было следствием потери свободы Италии, сначала подавленной игом Испании, а затем — Австрии; другие считают причиной контрреформацию (1545), которая вызвала в католицизме стремление производить ослепляющее впечатление и воздействовать на чувства. Действительно, итальянское искусство XVII века бьет на эффект, охотно изображает восхищение и экстаз, порывы сентиментальности, физические страдания мучеников. В нем появляется много новых мотивов, как, например, поясные изображения Христа и богоматери с обращенным к небу горестным взором, выражением угрюмой и болезненной набожности, неизвестной XV веку.

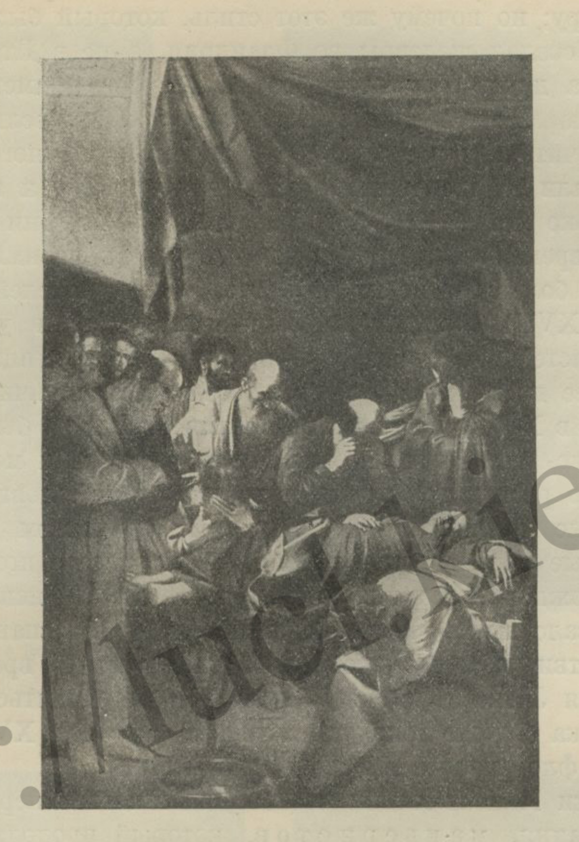
Вместо «Венеры» Тициана и Джорджоне или «Граций» и «Галатей» Рафаэля искусство до пресыщения воспроизводит тип кающейся Магдалины, с которой Морелли сказал, что она представляет собой «венецианскую Венеру в иезуитском стиле». В ней чувствуется неприятная смесь чувственности с набожностью.



270. Доменикино. Сивилла. Рим.



271. Гвидо Рени. Давид. Ленинград.



272. Караваджо. Успение Марии. Париж.



273. Школа Караваджо. Игроки. Дрезден.

Несомненно, что так называемый «иезуитский» стиль, особенно сильно проявившийся в архитектуре, имел, к сожалению, влияние также на живопись и скульптуру; но почему же этот стиль, который был в то же время стилем Рубенса, создал шедевры во Фландрии, а не в Италии? Здесь мы наталкиваемся на другую причину упадка искусства, именно — на вполне понятное, но на парализующее силы преклонение перед великими мастерами Возрождения. Считая, что эти мастера достигли полного совершенства, художники изучали их шедевры больше, чем природу, и в изучении этом достигли несколько механической искусности, которой они злоупотребляли. Правда, во все времена художники вдохновлялись своими учителями; но по крайней мере большинство их работало у этих учителей при их жизни; в конце XVI и XVII веков начинают выбирать своими учителями часто уже умерших мастеров — Рафаэля, Микель-Анджело, Тициана, Корреджо, или же еще более древних художников, создавших античные статуи и барельефы. В Риме в XV веке эти произведения искусства были относительно редки; в XVI веке, благодаря начавшимся в различных местах раскопкам, они стали быстро распространяться, и таким образом появились в Риме и Флоренции первые музеи. Над итальянским искусством тяготели таким образом различные тиранические влияния: чужеземное иго, контрреформация, гении Возрождения и античного мира. И все же искусство это было живым и создавало нечто новое; оно породило в Испании и Франции плодотворные ветви, которые процветают еще в наше время. Достаточно одного посещения Люксембургского музея, чтобы убедиться в том, что во Франции XIX века больше прислушивались к болонцам XVII, чем к грекам времен Фидия и флорентинцам времен Ботичелли.

После смерти Микель-Анджело (1564) начинается первый период бессвязного подражания, маньеристов, который продолжается до конца века. Один антверпенский художник, Дионис Кальварт, основывает в Болонье школу, которая с этих пор, т. е. приблизительно с 1575 г., занимает место Флоренции и Рима и становится самым деятельным центром итальянского искусства. Родившийся в той же Болонье в 1559 г. Лодовико Карраччи основывал здесь вместе со своими двоюродными братьями Агостино и Аннибалом академию, названную «Академией вступивших на верный путь», которая сделалась соперницей мастерской Кальварта и школой искусства XVII века. Вместо подражания Микель-Анджело и Корреджо, Карраччи учил эклектизму; от каждой школы и каждого художника следовало брать все, что у него было лучшего и, благодаря совмещению всех достоинств их, стать выше этих мастеров. Но практика Карраччи была лучше их теории. Фрески, которыми Аннибал Карраччи украшал в течение восьми лет Фарнезский дворец в Риме, обнаруживают несомненное изящество и остроумие замысла. В этой школе преобладало влияние Рафаэля и Микель-Анджело в рисунке и композиции, а в колорите — влияние Тициана и Корреджо — художников, в которых черты несходства не так ярки, и которые допускают одновременное подражание им обоим.

Школа Карраччи создала нескольких художников, некогда знаменитых, но теперь слишком обесцененных: Альбани (1578—1660), которого на-



274. Бернини. Аполлон и Дафна. Рим.



275. Гверчино. Сивилла. Флоренция.



276. Д. Фети. Давид. Москва.



277. К. Маратта. Портрет папы Климента IX. Рим.

зывали Анакреоном в живописи; Доминикино (1581—1641), которого сравнивали с Рафаэлем; Гвидо Рени (1575—1642), плодовитого и остроумного декоратора. Эти художники, к которым надо также присоединить Гверчино (1591—1666), тоже бывшего под влиянием братьев Карраччи, являются главными представителями болонской школы; картины ее находятся во всех городах Италии и во всех европейских музеях.

Шедевр Доминикино — «Последнее причащение св. Иеронима» в Ватикане — может дать общее представление о стиле болонской школы. Это произведение академическое и эклектическое, в котором чувствуется подражание Рафаэлю и Микель-Анджело; мы видим в нем отсутствие оригинальности и глубины мысли, но зато есть знание и чувство композиции, неизвестное большинству предшественников Рафаэля. Точно так же знаменитая картина Гвидо Рени «Аврора» в палаццо Роспильози в Риме (1609), несмотря на кричащие краски и слабый рисунок, представляет собой одно из великих произведений декоративной живописи. Гвидо Рени создал также типы Христа, богоматери и Магдалины, которые можно упрекнуть в вульгарной сентиментальности; но их громадный успех доказывает, что они соответствовали — и это является уже немалой заслугой — идеалам его времени.

Академизм эклектиков вызвал вскоре реакцию. Отливщик из гипса Караваджо (1569—1609), человек, не получивший художественного образования, но очень одаренный, стал призывать к возврату к природе — не к веселой и ясной, но грубой и безобразной. Он работал в темной мастерской, освещенной только сверху слуховым окном, и достиг в красках и рельефе удивительных эффектов, совершенно новых для итальянцев. Освещение в его картинах искусственно, но типы взяты с улицы, даже из тюрьмы; Караваджо был первым итальянцем, умышленно отказавшимся от идеализма. В этом отношении он сделался Мане своего времени; но, связанный с эпохой, в которой он жил, он был похож на Карраччи больше, чем думал. Тем не менее, глядя на его шедевр в Лувре «Успение богоматери», испытываешь невольное чувство уважения; надо было обладать действительным мужеством, чтобы противопоставить такой смелый натурализм рабским подражателям Рафаэлю.

Кроме религиозных сюжетов, Караваджо охотно изображал жестокие сцены из действительной жизни, убийства, драки, сцены в тавернах, приключения цыган и бродяг.

Последователи Карраччи проклинали Караваджо, но кончили тем, что почти все подпали под его влияние; Гверчино сделался его учеником, а Гвидо Рени стал ему подражать до такой степени, что отказался от своих резких и светлых красок и начал писать так, как если бы фигуры, им изображаемые, находились в глубине погреба. И сейчас еще у Караваджо гораздо больше поклонников, чем у Рафаэля; с этой последней традицией начали бороться во второй половине XIX века художники, которые писали на открытом воздухе и назывались именем пленеристов.

От Карраччи и Караваджо зависит декоративный, полный вдохновения художник Пьетро да Кортона (1596—1669), у которого был в Риме уче-



278. Кано. Святая (деталь). Берлин.



279. Рибейра. Святая Агнеса. Дрезден.



280. Сурбаран. Св. Лаврентий. Ленинград.



281. Рибейра. Себастиан. Ленинград.

15 Зак. 603. — История искусств.

ник, талантливый, но, подобно ему, писавший с чрезмерной легкостью, Лука Джордано, прозванный «Фа престо» (делает скоро), автор многочисленных картин, хранящихся в Неаполе и Мадриде. Школа кортонистов покрыла итальянские церкви и палаццо наспех исполненными суетливыми картинами, бравурность которых («брио», как выражаются итальянцы) не всегда выкупает их вульгарность и неправильность рисунка.

После Болоньи вырастают школы в Неаполе и Генуе, господствующие во второй половине XVII века. В Неаполе работал самый крупный пейзажист и баталист Италии — Сальватор Роза (1615—1673); своими темными красками и резкой манерой живописи он напоминает Караваджо. Из Неаполя вышел самый большой итальянский скульптор XVII века Бернини (1598—1680), который был призван в Париж Людовиком XIV и создал в Риме, благодаря покровительству нескольких пап, нечто вроде художественной диктатуры. Его современники считали его новым Микель-Анджело; в действительности он был Рубенсом скульптуры, самым ярким представителем иезуитского стиля. Но, несмотря на злоупотребление трагическими жестами, выражением экзальтации, развевающимися драпировками, ненужными орнаментами, — несмотря на все эти недостатки, Бернини все же является необыкновенно талантливым художником, вполне овладевшим всеми средствами своего искусства, вполне сознающим все умственные заблуждения своего времени; и он пользуется первыми, чтобы льстить вторым.

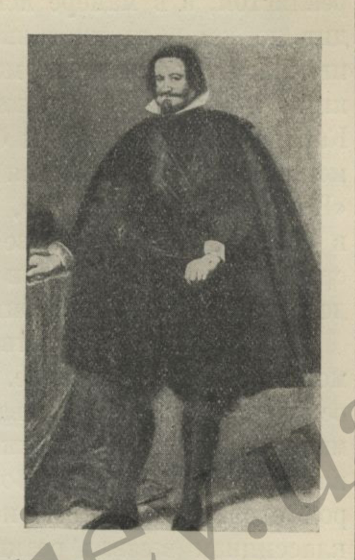
Римская школа в XVII веке вела безвестное существование. Лучший художник ее Сассоферрато (1605—1685) довольно удачно подражал флорентийской манере Рафаэля и писал проникнутые сентиментальным чувством картины в серебристых тонах, не лишенные очарования. Его шедевр — «Богоматерь с четками», в начале XX века украденный из церкви св. Сабины в Риме, — был вновь найден итальянской полицией и водворен на прежнее место. Даже шедевр Сассоферрато не сразу нашел покупателя.

Во Флоренции два Аллори, Алессандро и Кристофоро, обнаружили истинные достоинства живописцев; «Юдифь» Кристофоро (около 1600 г.) представляет собой прекрасное произведение академического стиля; Мюссе причислял ее к лучшим картинам Италии. Но мы видим, что вместо прежнего подчеркнутого изящества появляется, к сожалению, любовь к туманным и расплывчатым формам, к размягченным и приторным краскам. Самым популярным художником этого направления был Карло Дольчи (1616—1686); к счастью, в Лувре нет его картин, но мы их часто встречаем в английских и немецких музеях; он писал поясные фигуры, восковые, синеватые, зализанные, которые занимают среднее место между нашими самыми плохими религиозными картинами и изяществом Корреджо.

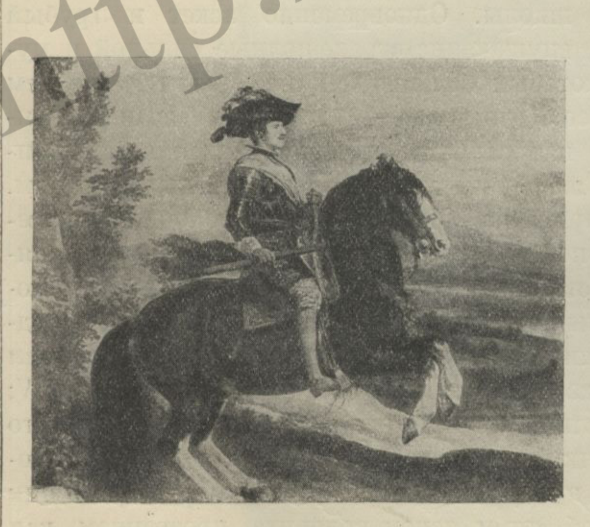
Рибейра (1588—1652), художник из Валенсии, совсем молодым приехал в Италию, увлекся Караваджо, стал копировать Корреджо в Парме и сделался главой неаполитанской школы. Филипп IV, король Испании, взял его под свое покровительство. Благодаря ему стиль Караваджо проник в Испанию, где нашел очень благодарную почву и где влияние его не прекращалось. Рибейра был настоящим художником и настоящим испанцем.



282. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. Рим.



283. Веласкес (школа). Портрет герцога Оливареса. Москва.



284. Веласкес. Конный портрет короля Филиппа IV. Мадрид.



285. Веласкес. Конный портрет принца Балтасара Карлоса. Мадрид.

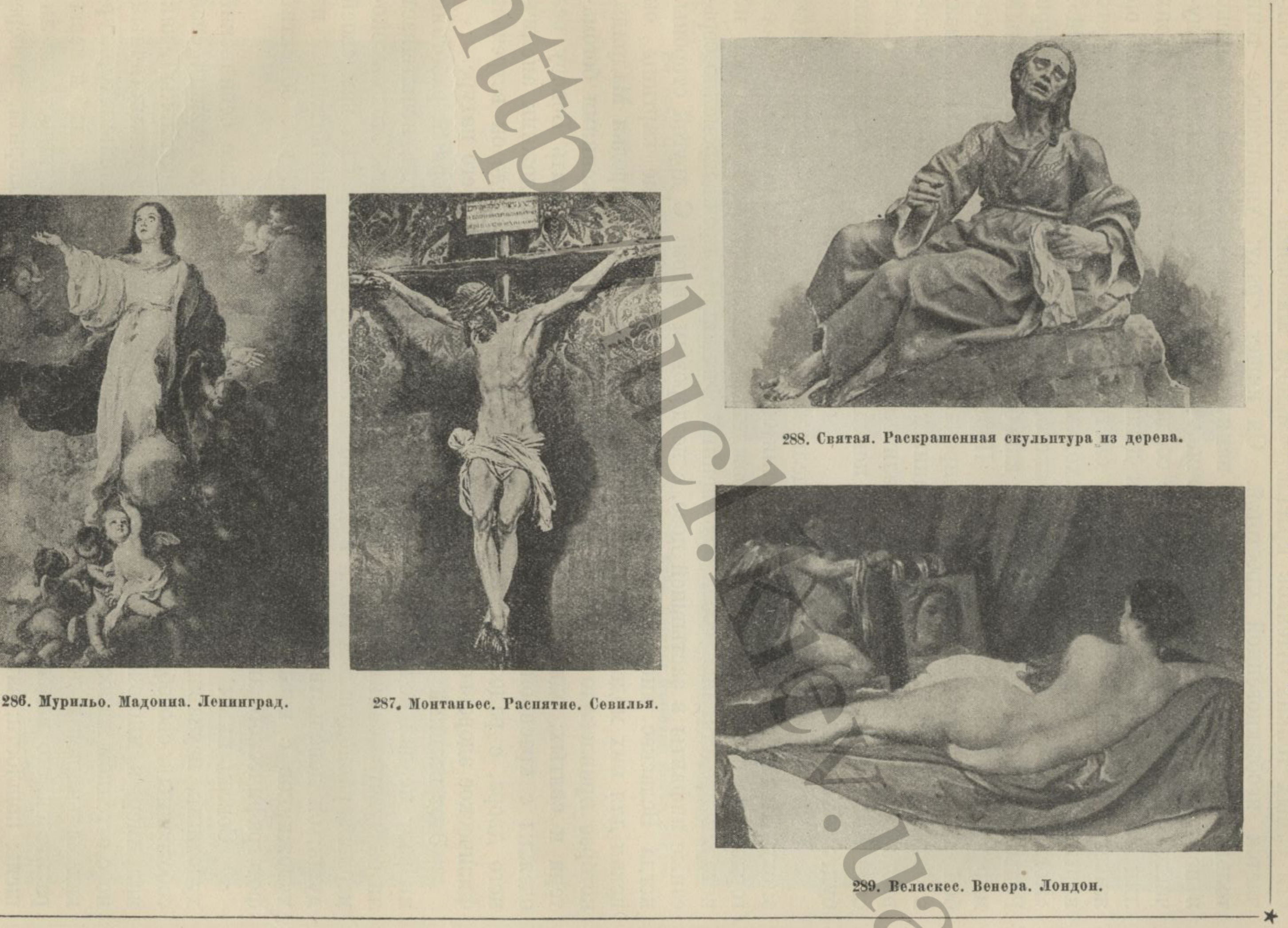
«В выборе сюжетов и еще более в их трактовке, он всегда остается ярким реалистом, а в манере исполнения и способе изображения формы он доходит до какой-то инстинктивной жестокости. Он любит изображать казни, пытки. Излюбленными моделями его являются нищие и старики с глубокими морщинами»[1]. Своим резким освещением Рибейра обязан влиянию Караваджо; но его типы более благородны, а рисунок более правилен. Временами он приближается к Корреджо, как, например, в своем прекрасном «Поклонении пастырей», которое находится в Лувре. Влияние Караваджо в современном искусстве поддерживается главным образом благодаря посредничеству Рибейры; и в наше время во Франции существуют его последователи и очень искусный подражатель Теодор Рибо.

Испанское искусство, естественным образом, имело аскетическое и монашеское направление. В средине XVI века запоздавший талант средневековья, Моралес, названный «божественным», еще писал худощавых мадонн и христов, вдохновленных ван-дер-Вейденом. Но уже в эту эпоху влияние итальянского Возрождения пустило корни в Севилье, школа которой сделалась центром испанского искусства. И там также эклектический классицизм вызвал реакцию. Около 1620 г. Эррера старший дал пример пылкого и грубого натурализма, соединенного с необыкновенной широтой мазка (предполагают, что он писал не кистью, а камышом). Самым талантливым из его преемников был Сурбаран, родившийся в 1598 г. и прозванный испанским Караваджо. Он писал главным образом религиозные сцены, монахов в экстазе и видения. Его «Коленопреклоненный доминиканец» в Лондонской национальной галлерее вызывает восхищение, смешанное с ужасом, и кто хоть однажды им восхищался, не забудет его никогда.

Один из современников Сурбарана в Севилье, Монтаньес, стал во главе испанской скульптурной школы. Одновременно аскет и грубый реалист, он создал произведения, внушающие страх, полные сильной и мучительной жизни, красноречие которых больше действует на чувство, чем на ум. Лучший ученик его, Алонсо Кано (1601—1667), живописец и скульптор, восстал против крайностей натурализма и приблизился к итальянскому идеализму, оставаясь в то же время трогательным и выразительным.

Веласкес был моложе Сурбарана на один год и тоже получил художественное образование в Севилье; полный сил и здоровья, он избежал влияния Караваджо и испанского мистицизма (1599—1660). Вся его жизнь, подобно жизни Рафаэля, была целым рядом триумфов; он не знал ни трудности первых шагов, ни печали одинокой старости. Веласкес изучал в Мадриде великолепную серию картин Тициана, собранных там Карлом V; он также провел два года в Италии. Но венецианцы лишь пробудили его гений, вполне самобытный. С точки зрения техники, он является, быть может, самым великим художником в мире. Послушаем, что говорит художник Бонна, его горячий поклонник, об «этом ясном колорите, прозрачном, как акварель, блестящем, как драгоценный камень», об «этих серых, золотистых, серебристых тонах», об удачном сочетании и необыкновенной нежно-

[1] Bonnat, Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 180.



286. Мурильо. Мадонна. Ленинград.

287. Монтаньес. Распятие. Севилья.

288. Святая. Раскрашенная скульптура из дерева.

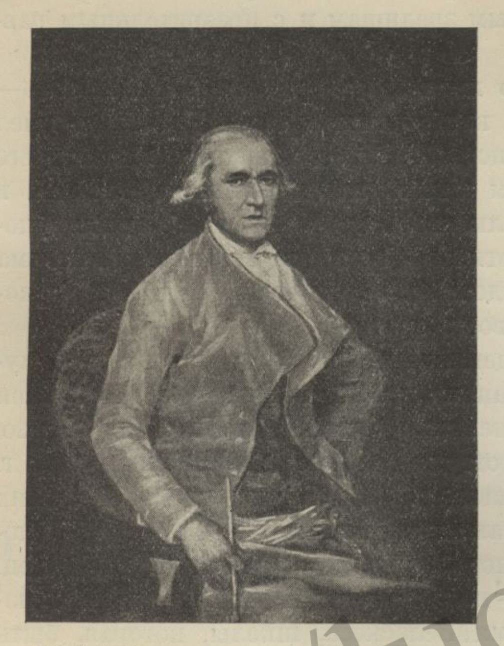
289. Веласкес. Венера. Лондон.

сти самых тонких оттенков краски. «Манера живописи Веласкеса отличается необыкновенной простотой. Он пишет сразу; упрощенные тени только протерты краской, свет же написан толстым слоем; все исполнено в нежных тонах, так широко и точно, так правдиво, что иллюзия получается полная». Вместе с тем он не создает, подобно Рембрандту, для своих лиц искусственной обстановки. «Он дышит тем же воздухом, что и мы, он живет под нашим небом. Когда мы смотрим на изображения людей на его картинах, нам кажется, что мы находимся в присутствии живых людей». «Когда я смотрю на картину Веласкеса, — пишет другой художник, Анри Реньо, — у меня такое впечатление, как будто я смотрю на действительный мир через широко открытое окно». Портреты Веласкеса представляют собой чудеса правдивости, силы, непреклонного психологического анализа; в больших своих картинах он соединяет поразительные достоинства колориста с ясностью композиции и величественной простотой. «Он окружает свои модели воздухом и так верно помещает их в плане, что кажется, как будто обходишь вокруг них».

Веласкес писал не только отдельных лиц, но целое общество, целую эпоху. Испанский двор и аристократия оживают у него на полотне со своей гордостью, грустью, с печатью вырождения; какой поучительный урок по истории представляют собой болезненный Филипп IV, преждевременно серьезные инфанты в застывшей позе, с нездоровым видом! С другой стороны, когда Веласкес писал свои мифологические или жанровые картины, он искал для них модели среди сильного и здорового простонародья Мадрида, которое привлекало также и Мурильо, утомленного изображениями богоматери и святых; один раз Веласкес даже отважился написать Венеру без одежды с красивой девушки из Андалузии. Веласкес, художник анемичного двора, с радостью уходит оттуда и идет к народу, где он встречает физическое здоровье и радость жизни, находящие отклик в его натуре.

Этот великий наблюдатель, этот поразительно плодотворный работник ни разу не дал почувствовать, как бьется сердце в его груди, испытывает ли он чувства симпатии или антипатии, любви или ненависти. Этот высокомерный, равнодушный гений в живописи никогда не раскрывает нам своей души; он довольствуется тем, что живет и дает жизнь. Самый теплый из художников с внешней стороны, он по существу холоден, как объектив фотографического аппарата.

Совсем иным был нежный Мурильо (1618—1682), также севильский художник, изучавший Рубенса и ван-Дейка в Мадриде и создавший свой собственный, своеобразный стиль, часто набожный и сентиментальный, как, например, в многочисленных изображениях мадонн, иногда реалистичный, но с оттенком жалости и нежности, как, например, в очаровательных фигурках мальчишек и девочек простого народа. Рисунок Мурильо слаб и невыразителен; его мадонны, вызывающие такое восхищение, в сущности не лишены пошлости; зато он является мастером воздушного колорита, то серебристого, то золотистого, но всегда мягкого и ласкающего. Эти краски покрывают не только самую фигуру, но и окружают ее со всех сторон, подобно сиянию, которое от них исходит, и своим блеском еще более подчер-



290. Гойя. Портрет художника Байэу. Мадрид.



291. Гойя. Портрет Изабеллы Кобос. Лондон.



292. Гойя. Портретная группа короля Карлоса IV с семьей. Мадрид.



293. Гойя. Старая кокетка. Офорт.

кивает их красоту. Мурильо был самым красноречивым выразителем той нежной и чувственной набожности, которая в этой стране, полной контрастов, соединена с любовью к кровавым зрелищам и с презрительным равнодушием идальго.

Испанское искусство не потеряло нити своих традиций. Гойя (1746—1828) был вторым Веласкесом в эпоху, когда почти никто в Европе не умел писать красками; французские колористы XIX века находились под его влиянием, так же как и под влиянием английских преемников Тициана и Рубенса. Хотя он часто доводил свою любовь к реализму до пределов вульгарности, но он вкладывал в свои картины и гравюры чувство драматизма и острое жало сатирика. Ни один художник не относился с такой беспощадностью к порокам и безобразиям своего времени.

Испания мало пострадала от академизма, который произвел такие опустошения в Италии, Франции и Германии; любовь к настоящей живописи сохранила жизненность. Наши современники, жившие в Испании, Реньо, Бонна, Каролюс Дюран, возвратились оттуда колористами. Бонна в 1898 г. пишет: «Я был воспитан в культе Веласкеса». И мы видели на последних выставках картины, подписанные испанскими именами, — например Сулоага и Бильбао, которые не был бы способен написать ни один итальянец, ни один немец, ни один англичанин, — неопровержимое доказательство жизненности школы, носящей великое имя Веласкеса, школы, которая, быть может, еще удивит Европу XX века каким-нибудь новым великим гением.

Двадцать вторая лекция

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ И ФЛАНДРИИ В XVII ВЕКЕ

В 1556 г. Нидерланды, составлявшие часть империи Карла V, перешли к Испании. В течение тридцати лет, несмотря на казни и преследования, в них успешно развивалась реформация. В 1564 г. разразилось восстание, которое после ужасающих жертв привело в 1579 г. к Утрехтской Унии; голландские провинции образовали республику Семи соединенных штатов. Вестфальский мир в 1648 г. признал независимость Голландии, в то время союзницы Франции. В XVII веке, несмотря на несправедливую и жестокую войну, которую вел с ней Людовик XIV, она оставалась самой богатой и самой культурной страной Европы, наследницей славы Венеции и ее процветания.

Таким образом с конца XVI века существует очень ясная разница между Бельгией, которая осталась католической и испанской, и Голландией — протестантской и свободной. Среднее течение Мааса, действительно, разделяло две различные цивилизации. История искусства не должна упускать этого из виду при сравнительном изучении голландского и фламандского искусства.

Голландия XVII века, богатая и трудолюбивая, представляла собой очень благоприятную среду для развития искусства, в особенности живописи. Но не могло быть и речи об украшении храмов, так как протестантство осуждало это; поэтому в ней не было монументального искусства, следовательно, очень мало было и академизма. Частные дома, узкие, высокие и темные, допускали только картины небольших размеров; в ратушах и различных корпорациях требовались групповые портреты, изображавшие старшин, стрелков, хирургов, попечителей благотворительных учреждений; это отвечало стремлению богатой буржуазии увековечить услуги, оказанные ею. Этим объясняется двойная любовь голландского искусства к небольшим картинам — интерьерам, пейзажам, в виде исключения — к религиозным или историческим сценам и к портретам, одиночным или групповым.

Голландцы любили природу с какой-то художественной чувственностью. Они не стремились, подобно итальянцам, выражать при ее помощи какие-нибудь тонкие мысли. Искусство их реально и обыкновенно лишено идейности: искусство для искусства. Результатом этого явилось, прежде всего, необычайное развитие техники, которая умела передать самые мимолетные оттенки голландского освещения, как будто окутанного бледнозолотистой дымкой благодаря всегда влажной атмосфере; другим следствием было равнодушие к смыслу изображаемого сюжета. Большинство художников ограничивается небольшим количеством общих тем: доктор и его пациенты, муки любви, передача поручения, концерт, кабачок; пейзажисты изображают лес, водопад, море или морской берег, уголок города или набережной. Они не представляют собой рассказчиков пикантных или назидательных анекдотов: мы не встречаем ничего, подобного «Качелям» Фрагонара или «Отцу семейства» Грёза. Весь смысл этой живописи заключается в способе выполнения, в удовольствии, доставляемом этой живописью; в противоположность французским мастерам XVIII и XIX веков голландцы не превращают своих картин в литературные произведения.

Трудно объяснить тот факт, что народ этот, отвоевавший себе свободу ценой героических жертв, прославившийся в течение XVII века блестящими победами на море и на суше, почти совершенно пренебрегает исторической живописью. Когда мы сравниваем Мейссонье с голландцами, мы совершенно забываем, что французский художник, напоминающий нам своей техникой голландцев, совсем не был «голландцем» по направлению; это был исторический живописец. Быть может, голландцам не нравился такой род живописи, где искусство отступает на задний план перед рассказом; быть может, они думали также, что война, даже законная и удачная, слишком много приносит горя, чтобы ее изображение могло доставить удовольствие.

В конце XVI и начале XVII веков Голландия подвергалась влиянию итальянского искусства, сначала Рафаэля, а затем Караваджо; можно сказать, что с этого времени итальянизм остается в ней в латентном состоянии. Но реализм заявил свои права в Гаарлеме в лице Франса Гальса, умершего в 1666 г., самого великого портретиста Голландии после Рембрандта. Последние произведения Гальса обнаруживают глубокую наблюдательность и свободу кисти, которые выдерживают сравнение с Веласкесом. Но какая противоположность строгому испанцу! Гальс является художником смеха; он наблюдал и изображал смех во всех его проявлениях; одними его портретами можно было бы иллюстрировать монографию о смехе и улыбке.

У этого сильного художника было много учеников, среди которых два живописца изображали крестьянский быт; превосходная техника их соединена с живым и остроумным воображением, несколько грубоватым для современного вкуса; художниками этими были Адриан Броувер (1606—1638) и Адриан ван-Остаде (1610—1685). Очень интересно сравнить их в Лувре с самыми утонченными художниками последующего поколения, Терборхом, Метсю или с великим мастером чистых и зажиточных буржуазных интерьеров, Питером де-Хоогом. У последних сюжет и движение сведены к минимуму; у Броувера и Остаде гораздо больше пыла и воображения. Шедев-



297. Ф. Гальс. Мать с дочерью. Берлин.



295. Ф. Гальс. Хилле Боббе. Берлин.



296. П. Поттер. Бычок. Гаага.



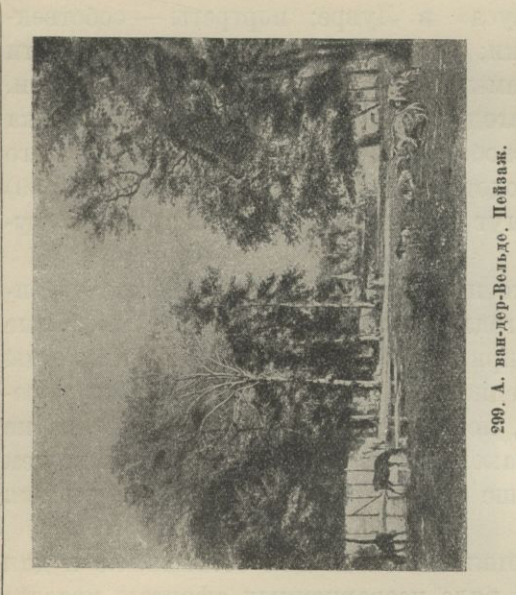
294. Ф. Гальс. Мужской портрет. Ленинград.

ром Остаде является, быть может, «Школьный учитель», написанный в 1662 г; он долго висел в Лувре рядом с «Антиопой» Корреджо и с честью выдерживал это блестящее соседство.

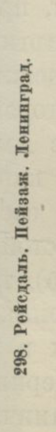
Гаарлемская школа создала также великолепных пейзажистов: во-первых, Эвердингена (1621—1675), который ездил даже в Норвегию для изучения гор и водопадов; затем Саломона и Якоба ван-Рейсдаль, дядю и племянника, из которых второй (ум. 1682) является самым великим пейзажистом Голландии. Если мы сравним Рейсдаля с пейзажистами XIX века, то его нельзя назвать реалистом, потому что он компанует, он не случайно берет какой-нибудь уголок природы или какое-нибудь освещение; но, может быть, за исключением Коро, никто не умел вложить в природу столько души, изобразить ее такой выразительной и трогательной, с таким совершенством передать прозрачность воздуха и воды. Шедевром Рейсдаля является его «Болото» в Ленинграде; но не менее восхитительны его большие картины в Лувре и Дрездене. Филипс Воуверман был немного старше Рейсдаля и прославился как живописец лошадей и всадников; его плодотворный талант был бы лучше оценен в наше время, если бы он применял его к более разнообразным сюжетам.

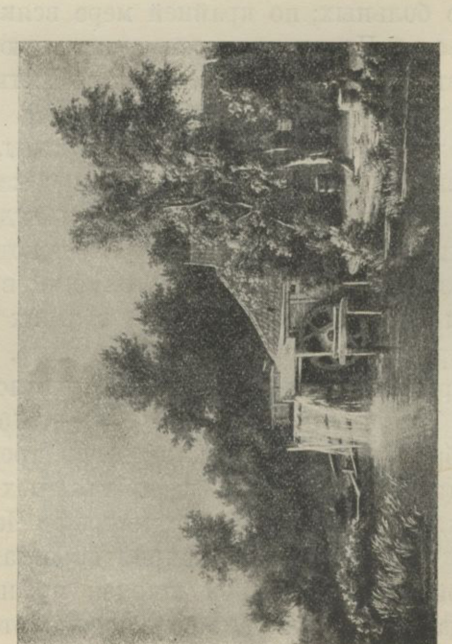
После Гаарлема центром голландского искусства становится Амстердам, когда Рембрандт в 1631 г. окончательно поселился в нем. Он родился в 1606 г. в Лейдене и учился в мастерской мало известного художника Ластмана, который побывал в Италии и подпал под влияние Караваджо; в некоторых картинах Ластмана изображены контрасты тени и света, предвещающие великие произведения его ученика. Необыкновенно трудолюбивый (известно до 2000 его картин и 300 офортов) Рембрандт жил, окруженный счастьем и завистью до 1650 г.; в это время его расточительность, вернее чрезмерное увлечение коллекционерством, привело его к разорению и упадку (1656). Конец его жизни был омрачен этими горестями, несмотря на преданность его верной служанки и сына Тита. Но развитие его гения шло так правильно и так логично, что биография его имеет мало значения. Подобно Гальсу, он постепенно перешел от уверенной, но несколько холодной техники к поразительной смелости; он кончил тем, что стал писать так же свободно, как Веласкес, хотя с совершенно иным, предвзятым освещением. Эта преднамеренность и составляет существенную особенность рембрандтовской манеры. Это освещение не представляет собой, как у Караваджо, сопоставления бледносизых и плотных черных тонов, но является гармоничным соединением самого яркого света с самой глубокой тенью, при помощи нечувствительных переходов, среди атмосферы, всегда пронизанной светом. Освещенный воздух, даже если можно так выразиться, освещенная тень — вот что является триумфом Рембрандта. Подобно тому, как Микель-Анджело создал по своему вкусу породу гигантов и по прихоти своего гения заставил их двигаться и принимать вычурные позы, так Рембрандт создал свет, составляющий его собственное достояние, правдоподобный, хотя и не реальный, и этим золотым светом он окутал всю природу.

Все его произведения, как, например, «Ночной дозор» (1642), который в действительности представляет собой прогулку стрелков среди белого дня,


299. А. ван-дер-Вельде. Пейзаж.

301. Бейерен. Завтрак. Москва.



298. Рейсдаль. Пейзаж. Ленинград.


300. Гоббема. Пейзаж.

так же как и «Синдики», находящиеся в Амстердамском музее, «Молитва Маноя» в Дрездене — картины небольшие, но бесконечно великие, подобно «Философам», «Паломникам из Эммауса» в Лувре; портреты — собственные, его жены, Саскии, его служанки; пейзажи, натюр-морты — все эти произведения отличаются теми же самыми характерными особенностями, которые тем ярче обнаруживаются благодаря тому, что техника художника становится все свободнее, и он все свободнее подчиняется полету своего гения. Рембрандт в течение своей плодотворной деятельности (1606—1669) использовал все сюжеты, которые могут обратить на себя внимание художника.

Насколько разнообразны темы его произведений, настолько же оригинальна его манера их передачи, благодаря которой он мог брать самые пошлые и избитые сюжеты. Он видит природу совсем иначе, чем итальянцы времен Возрождения; характер он предпочитает красоте и старается передать внутренний смысл не в линиях, но при помощи света. Его слава не боится сравнений. Чем ближе мы знакомимся с его произведениями, тем более начинаем ценить его; чем больше его ценим, тем большему учимся у него.

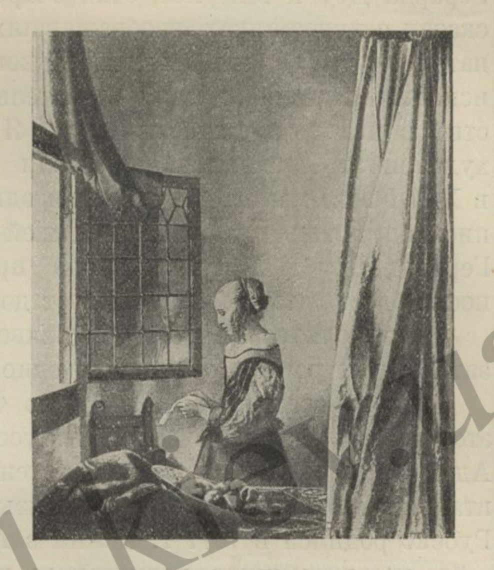
Подобно Дюреру, Рембрандт работал не только для богатых, но и для бедных. К ним обращался он в целом ряде несравненных офортов, красота которых заключается не столько в цвете, — никто не умел, подобно ему, дать такой блеск белой бумаге, — но в неподражаемой выразительности линий, где малейшая черточка, малейшее подчеркивание соответствует намерениям и чувству художника. Известен неоконченный офорт, так называемый «Лист в 100 гульденов», изображающий Иисуса Христа, исцеляющего больных; по крайней мере всякий имеет возможность с ним познакомиться в Париже, так как существуют два великолепных его оттиска в Кабинете эстампов и в коллекции Дютюи.

Соперником Рембрандта как портретиста был ван-дер-Гельст из Гаарлема, автор знаменитой картины, принадлежавшей корпорации амстердамских стрелков. В сравнении с картинами Рембрандта она кажется несколько холодной: но много ли художников могут выдержать подобное соседство? Два художника до некоторой степени выдерживают его: один из них Питер де-Хоог, работавший в Амстердаме (1630—1677) и под влиянием Рембрандта достигший в своих картинах света яркого и вместе с тем прозрачного. Он изображал уютные, светлые интерьеры, уходящие планы которых окутаны теплой и бархатистой атмосферой. Вторым художником был Вермеер из Дельфта (1632—1675), также находившийся под влиянием Рембрандта, автор двух десятков проникнутых светом шедевров, принадлежащих к числу самых прекрасных в мире интерьеров; лучшие из них хранятся в Вене в галлерее графа Чернина.

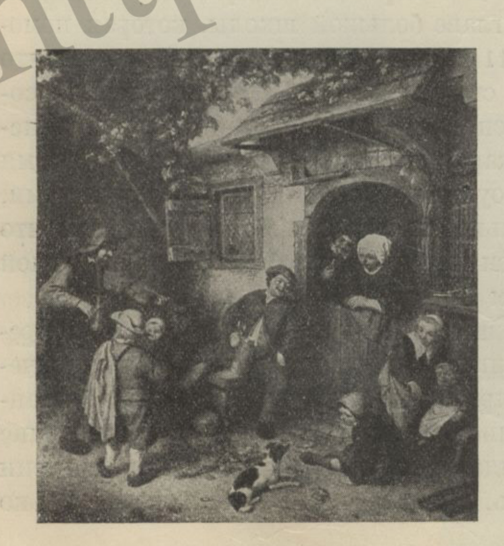
Очень трудно и неприятно ограничивать себя даже в кратком обзоре какой-нибудь великой школы; но насколько тягостна эта необходимость, когда она вынуждает совершенно отбросить в сторону таких пейзажистов, как ван-Гойен, Аарт ван-дер-Неер и Гоббема, соперника Рейсдаля; анималистов, подобных Паулю Поттеру и Кейпу — самому великому из худож-



302. Я. Вермеер. Семейная сцена. Дрезден.



303. Я Вермеер. Письмо. Дрезден.



304. А. Ван-Остаде. У кабачка.



305. Я. Стен. Врач у больной. Ленинград.

ников этого жанра; художников галантных и интимных сцен, каковы, например, Терборх, Метсю, Стеен, которые были настоящими мастерами, и Герарда Доу и Миериса, этих очаровательных художников! Я ни слова не сказал о художниках, изображавших внутренность церквей, цветы, фрукты, натюр-морты, задние дворики! Никогда еще мне не казалось таким трудным исполнение данного мной обязательства — дать изложение истории искусства в двадцати пяти лекциях. Я только добавлю, что эти выдающиеся художники появились и исчезли в течение очень короткого времени; в XVIII веке мы не встречаем ни одного великого имени. Голландская живопись сделалась слащавой, похожей на живопись по фарфору по примеру Герарда Доу и Миериса; вновь пробуждаются академизм и итальянизм; после блестящих дней наступают долгие сумерки.

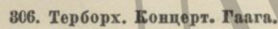
В католической Фландрии живопись насчитывает меньше великих имен; зато мы встречаем среди них одно из самых великих, именно — Рубенса.

Около средины XVI века во Фландрию проник итальянский стиль, этот коварный враг северного искусства. Из двух учителей Рубенса один — Адам ван-Ноорт — почти неизвестен; второй — Отто Вениус, последователь итальянского искусства — был изысканным, но холодным художником. Рубенс родился в 1577 г. и жил в Антверпене, где картины Квентина Массейса и его учеников, повидимому, произвели на него большее влияние, чем картины его учителя[1]; в 1600 г., в двадцать три года, его талант был уже в полном расцвете. Тогда он поехал в Италию и там провел восемь лет, главным образом в Венеции, Мантуе, Риме и Генуе. В 1609 г. он основал в Антверпене мастерскую и начал свою деятельность, которая была непрерывным рядом триумфов вплоть до самой смерти, внезапно поразившей его в 1640 г. Подобно Яну ван-Эйку, Рубенс исполнял дипломатические миссии и был в постоянных близких сношениях с королями и принцами. Он был богат, окружен поклонением, стоял во главе большой школы, которая помогала ему в его громадной работе; в 1611 г. он пишет одному из друзей, что он вынужден был отказать более чем ста ученикам. Рубенс назначил особый тариф для картин, которые он исполнял сам, и для тех, за исполнением которых он только наблюдал; картины, где он изображен с двумя женами, Изабеллой Брант и Еленой Фоурмен, и своими красивыми детьми, написаны, как и эскизы, исключительно им самим и показывают, что большие картины, благодаря которым он прославился, были в значительной мере набросаны и закончены также им самим.

Творчество Рубенса было необыкновенно плодовито: он был портретистом, пейзажистом, живописцем религиозным, историческим, аллегорическим и жанровым, изображал охоты, праздники, турниры. Он любил грандиозные декорации; даже его небольшие картины производят впечатление огромных полотен в уменьшенном виде. Его манера с течением времени изменялась очень мало. Его живопись, вначале вылощенная и несколько

[1] Мне кажется, что слишком мало обращают внимания на сходство первых картин Рубенса с последними картинами, приписываемыми Массейсу, как, например, с трогательной мюнхенской сценой оплакивания.





306. Терборх. Концерт. Гаага.

307. Рембрандт. Портрет отца. Ленинград.

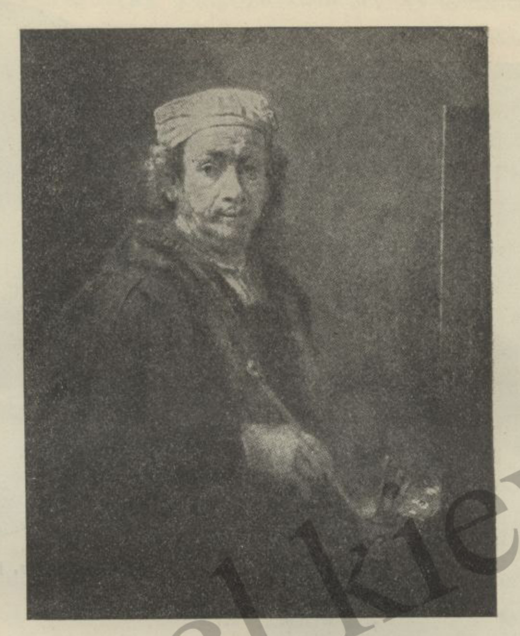


308. Рембрандт. Женский портрет. Париж.



309. Рембрандт. Даная (деталь). Ленинград.

16 Зак. 603. — История искусств.



310. Рембрандт. Автопортрет. Париж.



311. Рембрандт. Портрет старушки. Ленинград.



312. Рембрандт. Фауст. Офорт.



313. Рембрандт. Блудный сын. Ленинград.

слабая, становилась все более смелой и энергичной; но он никогда не накладывал краски толстыми слоями, палитра его была очень проста, и он умел извлекать из нее тысячи эффектов с искусством волшебника. Стиль его с самого начала был стилем красноречивого рассказчика, который сам увлекается своим красноречием, шутя преодолевает трудности, но никогда не бывает сильно затронут или взволнован, даже в то время, когда он трогает зрителя; он не мучается над разрешением какой-нибудь тонкости, любит красивую форму и сочные краски и стремится к ясности и силе больше, чем к изысканности и глубине. Все его заимствования из античного мира, у Микель-Анджело и Караваджо, оставляют нетронутой его индивидуальность, отражение истинно фламандской натуры, всегда чувственной, даже в то время, когда он изображает религиозные картины. Венецианцы, единственные из всех итальянцев, также отличались преобладанием чувственности над отвлеченностью, но эта чувственность смягчена у них более возвышенным духом, преобладанием типа над индивидуумом. Рубенс же является гигантом, который с жадностью набрасывается на природу и берет ее такой, какая она есть; он не заботится о передаче скрытого смысла и утонченности вещей. Сравните женщину из «Концерта на лугу» Джорджоне с каким-нибудь из пышных обнаженных тел Рубенса и вы увидите расстояние, которое разделяет даже в самых высоких областях искусства поэзию от прозы, форму, созданную мечтой, от формы, наблюденной в жизни.

Обыкновенно считают «Снятие с креста» в Антверпенском соборе самым типичным шедевром творчества Рубенса. Эта картина была написана в 1611 г., вскоре после возвращения из Италии. В этом великолепном полотне почти ничего нет фламандского и менее всего чувствуется индивидуальность автора. Влияние Италии обнаруживается не только в композиции, в значительной мере заимствованной, но и в красках, еще довольно робких. Наоборот, «Прободение копьем» в Антверпенском музее принадлежит к эпохе полного расцвета созревшего таланта Рубенса, написано в 1620 г. непосредственно перед почти сверхъестественно быстрым исполнением двадцати четырех больших картин галлереи Медичи, находящихся в Лувре (1622—1625). «Прободение копьем» вполне обнаруживает гений Рубенса и границы, которых он не смог преступить. Хотя композиция отличается большой умелостью, колорит — теплотой, лица — большой выразительностью, но это театральное искусство очень близко к земле, очень материально; оно говорит толпе, но не избранным. Его можно сравнить с речью высокопарного проповедника в цветистом и образном стиле. Именно этот род картин поощрялся иезуитами: ослепить, обольстить, говорить нарочито неясно, поразить — вот к чему стремились эти покровители искусства. Рубенсу принадлежит сомнительная честь выполнения этой программы лучше всякого другого. В его живописи отсутствует мистическая жемчужная нотка, отголосок «цветочков» ассизских святых, который всегда звучит в флорентийских картинах золотого века.

Если в этой области Рубенс стоит ниже итальянцев и даже испанцев, то насколько превосходит он их в картинах, где налицо блеск, бравур-



314. Питерсен. Рыбная торговля. Москва.



315. П. Брейгель. Страна лентяев. Мюнхен.



316. Мор. Женский портрет.



317. Я. Брейгель. Цветы

ное веселье, чувственность! Таковы, например, восхитительное «Похищение дочерей Левкиппа» в Мюнхенском музее, двадцать шумных «Охот», сатанинская «Кермесса» в Лувре. Не менее удивителен Рубенс как портретист, и если он и уступает Рембрандту и Тициану в глубине выражения, зато лучше их умеет заставить зрителя пережить вместе с ним его радость жизни, здоровый оптимизм и счастье любви. А как хороши его пейзажи, его изображения животных, его цветы, окруженные роем ангелов! Комиссия, созванная в 1879 г. в Антверпене с целью собрать репродукции всех его произведений, насчитала в различных музеях и коллекциях (а ей были известны не все) 2235 картин. Мы не находим в истории другого примера подобной плодовитости, соединенной с мощью воображения и поразительным даром творчества.

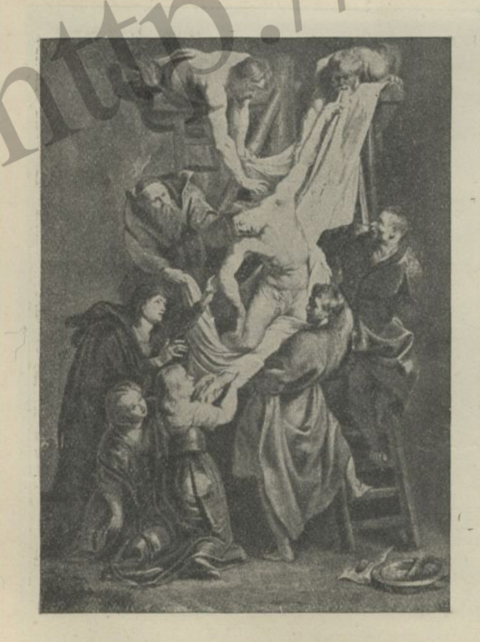
Современником Рубенса был Я. Иорданс, блестящий, но вульгарный художник (1593—1678), иногда представляющий карикатуру на Рубенса, иногда равный ему в шумной и сияющей жизнерадостности. Совсем иным человеком был ван-Дейк, лучший из учеников Рубенса (1599—1641). Если в изображении кермесс и пирушек Иорданс является вторым Рубенсом, то ван-Дейк является Рубенсом в его посольской жизни. Он жил главным образом в Италии и Англии, в мире принцев и великосветских дам, был их любимым художником и вызывал восхищение своим изяществом и прекрасными манерами. Его аристократические портреты, в которых отразилась его утонченная натура, представляют собой психологические и исторические документы высокой ценности и в то же время доставляют наслаждение взору. Как религиозный живописец он отличается утонченностью, но в то же время отсутствием мощи; но его чарующий колорит с более тонкими оттенками, чем у Рубенса, выкупает несовершенство его рисунка и условность драматизма. Невольно возникает вопрос, как мог этот художник, принимавший участие в придворных развлечениях, в течение своей едва сорокадвухлетней жизни написать 1500 картин (большинство из них портреты) и в то же время создать много выдающихся гравюр. Правда, у ван-Дейка было много помощников; в большинстве его портретов во весь рост он лично писал только головы; тем не менее он дает нам пример поразительной работоспособности, которую превзошел один только Рубенс.

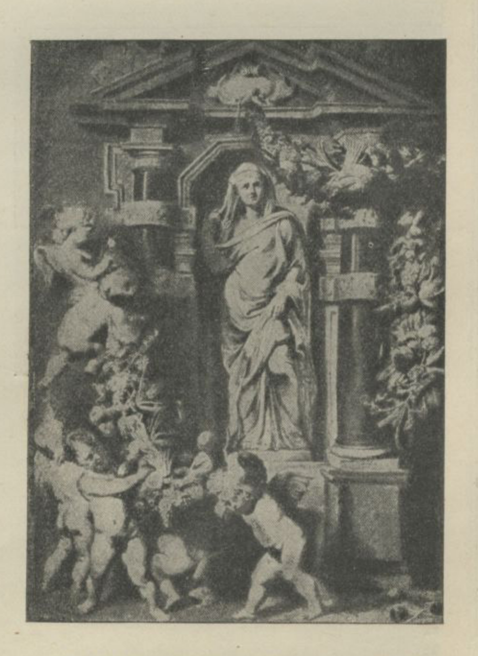
Жанровая живопись развивалась в католической Фландрии меньше, чем в Голландии; тем не менее Давид Тенирс из Антверпена (1610—1690), бывший под влиянием Рубенса, является одним из самых больших художников, изображавших крестьян, шутки и невинную чертовщину. Кабачок, балаган, ярмарочное веселье не имеют от него тайн, и в его технике и в наблюдательности много остроумия.

Мне приходят на память еще десятка два имен художников, писавших жанр, пейзаж, натюр-морты, но к чему эти имена, «слова и голоса», если к ним нельзя добавить несколько фактов, разъясняющих их значение? Лучше совсем их не называть, чем дать один лишь сухой перечень. Чисто словесная эрудиция противоречит самому духу истории искусства, которая должна быть историей преемственности стилей, и введением нового материала для чисто словесного изложения мы только могли бы разрушить ее концепцию.


318. Рубенс. Головка девочки. Вена.


319. Рубенс. Сыновья художника. Вена.


320. Рубенс. Снятие со креста. Антверпен.


321. Рубенс. Статуя Цереры. Ленинград.



322. Ван-Дейк. Лорд Ф. Уортон. Ленинград.

323. Ван-Дейк. Портрет короля Карла I. Лондон.

324. Броувер. Драка. Мюнхен.

325. Тенирс. Крестьянский праздник. Москва.



326. Ле-Нэн. Сельская сцена. Москва.

327. К. Лоррен. Вечер. Москва.

328. Пуссен. Мифологический пейзаж. Москва.

329. Миньяр. Портрет герцогини Лавальер. Москва.

Двадцать третья лекция

ИСКУССТВО XVII ВЕКА ВО ФРАНЦИИ

В начале XVII века французское искусство — живопись и скульптура — вступило на путь подражания итальянцам. Всего охотнее подражали тем из итальянских художников, которые сами были эклектиками; вдохновленные ими картины стояли, однако, гораздо ниже произведений, послуживших для них образцами. Жан Кузен, автор «Страшного суда» в Лувре, был посредственным художником, скорее иллюстратором, чем живописцем, и совершенно незаслуженно носит название «основателя национальной школы». За исключением фламандских выходцев, как, например, Филиппа де-Шампэнь из Брюсселя, прекрасные портреты которого находятся в Лувре, во Франции до начала царствования Людовика XIV было мало значительных художников. Во всяком случае, почетное место надо отвести Жаку Калло (из Нанси), который рисовал и гравировал нищих и сцены из войны с беспощадным реализмом (1593—1635). Этим народным духом, вскоре подавленным официальным искусством, были проникнуты также произведения трех братьев Ленэн, принятых в один и тот же день в Академию живописи в 1648 г. Выбором интимных сюжетов они напоминают голландцев, но живопись их черна и тяжеловата; над ними тяготело влияние Караваджо.

Самым плодовитым и наиболее влиятельным художником эпохи Людовика XIII был Симон Вуе (1590—1649), подражавший Карраччи и живший четырнадцать лет в Риме, прежде чем сделаться «первым» королевским художником. Это был добросовестный художник, но добросовестность его была несколько торжественной и холодной — свойства, которые в великие эпохи часто возвышают посредственность.

Из школы Вуе вышли Лебрён, Лесюёр и Миньяр, более талантливые, чем сам он, но следовавшие его примеру и его урокам.

В царствование Людовика XIV история живописи изобилует знаменитыми именами. Пуссен, Лесюёр, Лебрён, Жувене, Клод Лоррэн, Гиацинт Риго,

Ларжильер, Миньяр и многие другие. Однако, когда мы переходим в Лувре из большой итальянской галлереи во французскую залу XVII века, мы не можем избавиться от впечатления холодности и даже скуки. И все же, если мы подойдем к некоторым картинам, даже случайно выбранным, и станем их изучать ближе, мы найдем в них много знания и добросовестности, найдем благородство, совсем не банальное. Тем не менее впечатление холодности остается. Происходит это оттого, что художники эти лишены страсти, огня; они были слишком идеалистами, слишком много обдумывали свои произведения и, кроме того, были слишком мало свободны — некоторые были подавлены подражанием античным и итальянским образцам, другие — французским академизмом, самым нетерпимым жрецом которого был Лебрён.

Этот Лебрён был рисовальщиком в возвышенном стиле, знающим и изобретательным декоратором, но скучным художником и в одинаковой мере раболепным и деспотичным придворным. Кино писал о нем:

Ты в век Людовика, на счастие, рождался,
Он — в живописце, ты — в хозяине нуждался.

Такая похвала ядовитее всякой сатиры. Хотя Лебрён проявил почти гениальность в декорациях Луврской галлереи Аполлона[1] и несомненный талант в рисунке «Подвиги Александра», написанном отвратительной краской цвета сока слив, но он представлял собой тип придворного художника в царствование, когда искусство должно было прославлять абсолютную власть, способствовать ее величию и служить ей. Самое искусство в XVII веке находилось под опекой. Мазарини и Кольбер устраивали академии живописи, скульптуры и архитектуры. Лебрён, профессор Академии живописи с 1648 г., становится ее канцлером (1663), наконец, директором ее с 1663 г. до конца жизни (1690). Его авторитет господствовал безраздельно. Он покровительствовал только неспособным, но независимых он угнетал или обескураживал.

Самый великий художник этого времени, Никола Пуссен (1593—1665), почти всю жизнь свою провел в Италии; призванный в Париж в 1641 г., чтобы руководить живописными работами, он скоро оказался не в силах выдерживать неприятную борьбу с придворными интригами и под первым удобным предлогом возвратился в Италию. Пуссен был богато одарен, он обладал нежной, расиновской душой и глубоким пониманием больших исторических пейзажей. Но картины эти, сильно задуманные и скомпанованные, представляют собой раскрашенные барельефы; его фигуры, очень правильно нарисованные, бесхарактерны; в чертах их нет ничего индивидуального, в телах их не чувствуется жизни. Пуссен написал несколько «Вакханалий» без малейшей улыбки, без тени сладострастия. Его краски сухи и кричащи, как раскраска, сделанная после рисунка и неохотно; лишь дали в его пейзажах написаны в гармоничных скромных тонах. Он находился под тираническим влиянием античного мира и был также рабом аллегории; один из его шедевров «Аркадские пастухи», непо-

[1] Живопись центрального плафона принадлежит Делакруа.



332. Ланкре. Развлечения невинности. Париж.



333. Виже-Лебрен. Дама с муфтой.
Париж.



330. Ватто. Пьерро. Париж.



331. Буше. Венера. Париж.

нятен без комментариев, и до сих пор еще неизвестно, правильно ли он разгадан. Во всяком случае библейские сцены Пуссена принадлежат к числу самых прекрасных иллюстраций священной истории; в этом отношении он не уступает даже Рафаэлю.

Лесюёр (1616—1655) был несколько поверхностным художником, и картины его, почти все сохранившиеся в Лувре, могут заинтересовать изучающего их, но не привлечь. Правда, среди двадцати двух картин, в которых он изображает жизнь св. Бруно, мы находим несколько прекрасных композиций и великолепных фигур; но в них слишком явно обнаруживаются подражание Рафаэлю и отсутствие огня и вдохновения. Его колорит не так тускл, как колорит Пуссена, но более кричащ и резок. Те, кто называет его Расином живописи, плохо читали Расина или смешали его с Кампистроном.

Жан Жувене (1644—1717), протеже Лебрёна, был также подражателем. Его «Снятие с креста» заслужило честь висеть в «Квадратном зале» Лувра и находится на своем месте. Оно стоит выше подобных же произведений болонской школы; но в нем чувствуется больше риторики, чем красноречия, больше академического знания, чем чувства.

Клод Лоррэн (1600—1682), подобно Пуссену, жил в Италии и был любимцем трех пап. Он был бесспорно мастером ложного и условного жанра, называемого «итальянским пейзажем», в котором искусно составленная декорация природы служит фоном и рамкой для исторической или мифологической композиции. Храмы, деревья и скалы Клода Лоррэна мало реальны; люди — еще меньше; но что̀ спасает картины, что́ вызывает справедливое восхищение — это проникнутое поэтическим чувством изображение пространства, неба, воды, света. В этом чрезмерном свете, не омрачаемом ни единым облаком, есть что-то искусственное и театральное, если мы сравним их с прозрачной ясностью пейзажей Кёйпа или Вермеера; но все же в залитых светом пейзажах Клода Лоррэна есть какая-то героическая красота. Тёрнер, завещавший свои картины Лондонской национальной галлерее, просил, чтобы два лучших его шедевра были повешены рядом с двумя шедеврами Клода; они находятся там и в настоящее время и служат доказательством влияния великого люминиста XVII века на его более одаренного соперника XIX века.

С самого начала царствования Людовика XIV вплоть до наших дней во Франции писали прекрасные портреты; портретное искусство сделалось национальным искусством, и для того, чтобы позировать перед нашими великими художниками во Франции, приезжали издалека. Это происходит оттого, что академическая условность оказала на этот род искусства гораздо меньше влияния, чем на другие; художник волей-неволей поставлен лицом к лицу с природой и вынужден открыть глаза, чтобы увидеть ее. Но в эпоху Людовика XIV вся жизнь сделалась настолько искусственной, что даже в портретах чувствуется что-то манерное и натянутое; доказательством этого служат «Людовик XIV» и «Боссюе» Гиацинта Риго, прекрасные произведения, но в высокопарном и холодном стиле. Лучшим портретистом был Ларжильер (1656—1746), шедевр которого, изображающий художника, его жену

и дочь, находится в Лувре. Очаровательная картина, но она вызывает улыбку, несомненно, больше, чем этого хотел сам автор; в позе родителей слишком подчеркнуто чувство собственного достоинства, а в грации молодой девушки столько жеманства! Миньяр, соперник Лебрёна, сделавшийся после него директором Академии живописи, — чарующий портретист, но в технике его чувствуются робость и педантизм; Пуссен называл его портреты «холодными и накрашенными». Но он больше известен своими большими композициями, в особенности фресками купола церкви Валь де-Грас, воспетыми пространно и высокопарно Мольером. Это посредственное послание великого поэта очень поучительно; из него мы можем видеть, какие требования предъявлялись критикой к искусству XVII века. По Мольеру оно должно быть:

... Приправлено слегка античной нашей солью,
А не готическим безвкусным своевольем,
Отвратным ужасом невежества времен,
Который варварства потоком порожден,
Когда, разлившися почти над всей землею,
Изяществу грозя смертельною враждою,
Оно разрушило оплот, великий Рим,
Искусства задушив одновременно с ним.

Надо, следовательно, подражать антикам, презирать традиции французского искусства и восстановить «хороший тон» в его правах. Уже это великолепно, но вот продолжение:

Рисунка точного диктует нам искус
В манере греческой античный римский вкус,
А выбор красоты и правильной натуры
Для нас определен остатками скульптуры.

Живопись должна подражать скульптуре — вот пагубный идеал академизма! Что касается колорита, то и для него готова формула:

Какое в пальцах ты, скажи, таишь искусство,
Что неживым вещам живое дарит чувство,
К коричневому чуть примешивая свет,
Рождает в камне плоть и мыслью полнит цвет?

Мольер, повидимому, очень пристрастен к этому «коричневому» и снова возвращается к нему, восхваляя, как

Чудеснейший покой в обмене двух сторон
Дает коричневый в смешеньи с светлым тон.

Для рисунка — антики, для живописи коричневые и светлые краски — вот формула для великого искусства. О природе, какой мы ее видим, какой чувствуем непосредственно, ни одного слова. И высшим судьей вкуса

является не публика и не художники: это Людовик XIV, суждение которого непреложно:

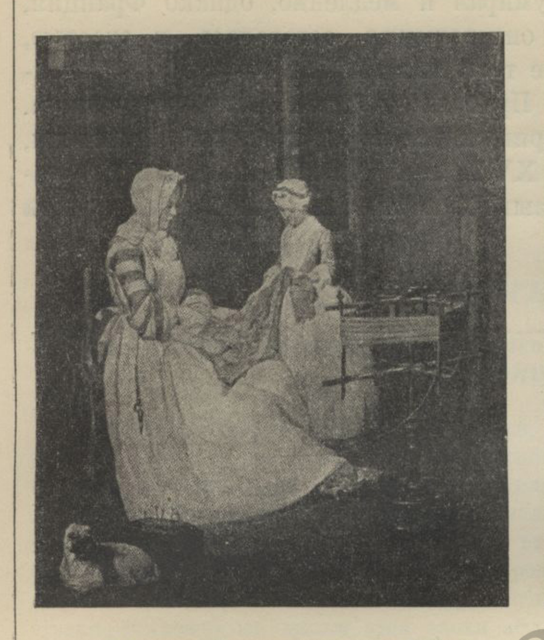
Но что превыше всех искусство возвышает —
То час, когда его Людовик посещает...
... Блистательный король в коротких двух словах
Прославит памятник, достойнейший в веках.

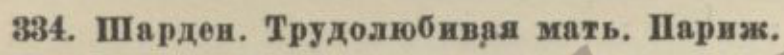
Такие суждения, написанные пером великого человека, скорее печальны, чем смешны.

В скульптуре, как и в живописи, честь национального искусства поддерживает портрет: «Людовик XIII» Симона Гильэна, «Людовик XIV» Жирардона — вот два образца из сотни произведений этого высокопарного искусства. В других областях искусства Куазево (1640—1720) и его ученики — Кусту́, и даже холодный Жирардон, когда они не находились под такой полной властью аллегории, — с их знанием формы и внутренним чувством — создавали произведения, внушающие уважение. С таким чувством мы смотрим на статую «Славы» Куазево у входа в Тюльери и на «Лошадей из Марли» Гильома Кусту при входе на Елисейские поля.

Эти художники были любимцами двора и города; но подлинно великим скульптором этой эпохи был независимый и одинокий Пьер Пюже (1622—1694). Подобно Пуссену и Клоду Лоррэну, он жил главным образом в Италии и на юге Франции, вдали от иссушающей тирании Лебрёна. Гений Пюже — несколько академическое отражение гения Микель-Анджело с сильным влиянием Бернини — не был оценен по заслугам, хотя Кольбер, желая помочь Пюже, и поручил ему украсить скульптурой королевские галеры. Его талантом не пользовались для пышного украшения Версаля, где господствовал бессодержательный талант Жирардона. Произведения его носят характер сурового величия, отражавшего одиночество его жизни, преданной одному искусству, и его благородную гордость, которая в шестьдесят лет, после создания «Милона Кротонского», внушила ему следующие слова: «Я воспитан на великих произведениях, я наслаждаюсь, когда я работаю, и мрамор дрожит предо мною, каковы бы ни были его размеры».

Людовик XIV не довольствовался тем, что создал официальную живопись и скульптуру; он хотел, чтобы печать его господства отражалась также и на ремесленных произведениях, — в 1661 г. он создал фабрику гобеленов, где изготовлялись не только ковры и ткани, но также и мебель, драгоценные украшения и канделябры. То, что в меблировке называется стилем Людовика XIV, является то компромиссом между фламандскими традициями и итальянизмом, то родом строгого барокко, в котором французский вкус обнаруживается главным образом в выборе материала и прекрасном исполнении. Буль, который изготовлял очень много изделий из красного дерева, приобрел долговечную славу своей мебелью с инкрустациями из бронзы, олова и черепахи, не очень изящного вида, но безукоризненной техники. Лучшим литейщиком из бронзы и чеканщиком был один

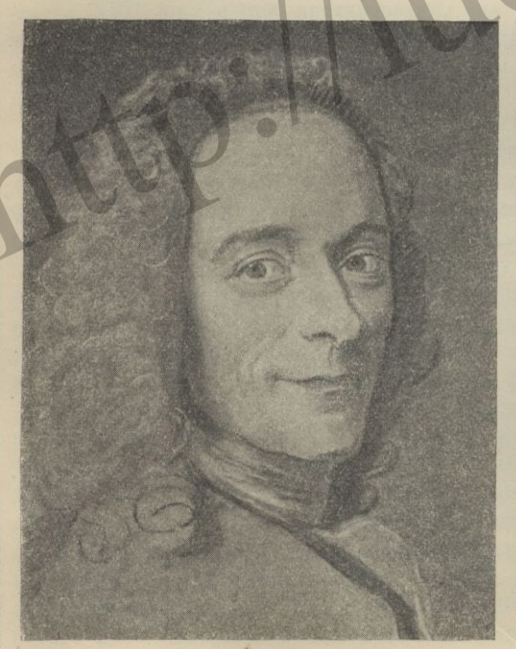




334. Шарден. Трудолюбивая мать. Париж.



335. Грез. Мертвая птичка. Париж.



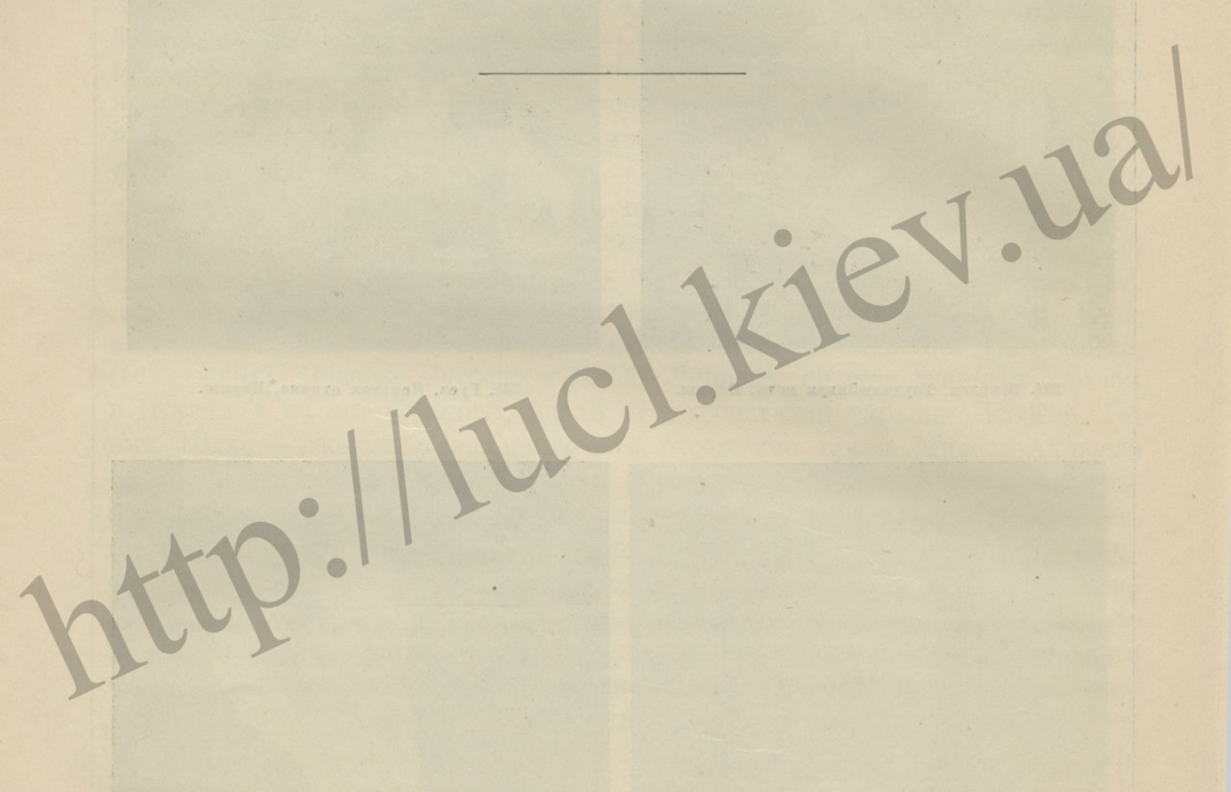
336. Латур. Портрет Вольтера. Пастель. Частн. собр.



337. Фрагонар. Этюд. Париж.

17 Зак. 603. — История искусств.

итальянец, Филиппо Каффиери, стоявший во главе многочисленных мастеров. Последние годы царствования Людовика XIV были самым печальным упадком. Но хотя дряхлый король умирал и медленно, однако Франция, несмотря на все произведенные им опустошения, оставалась, к счастью, живой и трудоспособной — даже после того, как тысячи искусных работников были изгнаны в Голландию и Пруссию отменой Нантского эдикта. В тяжелом безмолвии, к которому принуждал ее одряхлевший деспотизм, она готовила блестящее возрождение XVIII века, которое должно было загреметь, подобно торжествующей музыке освобождения, почти на другой день после смерти Короля-Солнца.



ПРИМЕЧАНИЯ

к двадцать первой, двадцать второй и двадцать третьей лекциям

Основной чертой глав книги Рейнака, посвященных искусству XVII века, является отсутствие в них даже самого понятия стиля барокко; Рейнак, подобно другим французским ученым прежнего времени, знает стиль барокко только в архитектуре. Между тем современная буржуазная наука после формалистических анализов Вельфлина склонна даже преувеличивать единство искусства XVII века под флагом барокко. Марксистская наука рассматривает данную эпоху как время продолжения процессов первоначального накопления, отмечает зарождение мануфактур и считает наиболее характерной чертой государственно-политической жизни этой эпохи абсолютизм — своеобразный блок автократической королевской власти с крупной буржуазией. Стиль барокко не совпадает со стилем абсолютизма. В стиле барокко отражается союз королевской власти с силами феодальной реакции. Эпоха XVII века полна противоречий, она несет с собой небывалый подъем литературы и театра (Шекспир, Сервантес, Кальдерон, Мольер), изобразительных искусств, естественных наук рядом с самым мрачным изуверством, кострами инквизиции и болезненным мистицизмом.

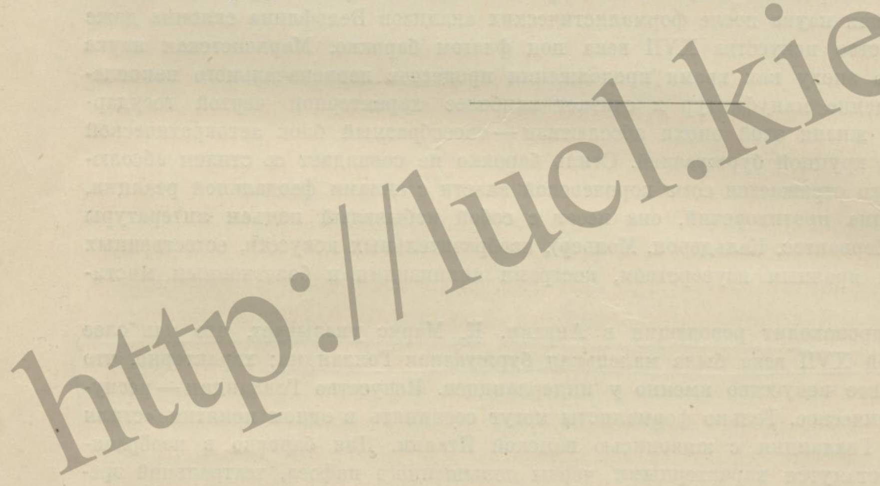
В XVII веке происходит революция в Англии. К. Маркс указывает, что наиболее прогрессивной страной XVII века была маленькая буржуазная Голландия; характерно, что Англия заимствует свое искусство именно у нидерландцев. Искусство Голландии — республиканское и реалистическое. Только формалисты могут соединять в одном понятии «стиля барокко» живопись Голландии с живописью папской Италии. Для барокко в изобразительном искусстве останутся характерными черты повышенного пафоса, театральной зрелищности и чувственного мистицизма (например у Бернини и у Рубенса). Голландское же искусство в своих лучших достижениях дает настоящий углубленный психологический реализм (Рембрандт) и противопоставляет маленькую станковую картинку, изготовленную на дешевый вольный рынок, импозантной фреске болонских академиков.

Нет сомнения, однако, что мы должны отметить наличие прогрессивного реалистического искусства и в странах господства реакции; так, роль Караваджо чрезвычайно подчеркивается некоторыми современными учеными, видящими в его натурализме передовое и, во всяком случае, полностью новое и смелое искание; в лице Караваджо мы имели бы право видеть представителя буржуазного мировоззрения, деятеля, оппозиционно себя ведущего по отношению к господствующему классу и стилю. Искусство Караваджо, как это теперь установлено, имело очень большое влияние на его современников не только в Италии. В перечень имен художников Италии XVII века можно было бы ввести ряд новых имен, не упомянутых Рейнаком. Безусловно заслуживает внимания талантливый Д. Фети (1589—1624), превосходный портретист К. Маратта (1625—1713) выделяется в конце развития стиля.

Изложение истории испанского искусства в книге Рейнака имеет непростительный пробел: отсутствует анализ величайшего и оригинальнейшего из представителей позднего Возрождения, маньеризма и раннего барокко — Доменико Теотокопули, «Эль Греко»

(1548—1625). Это был исключительный колорист, художник, необычайно полно воплотивший идейную взволнованность своей эпохи. Рассказ об искусстве Гойи, конечно, следует отнести по ходу изложения к несколько более позднему времени, так как самые замечательные его произведения созданы в начале XIX века. Рассмотрение голландского искусства раньше фландрского является крупной исторической ошибкой Рейнака, объясняемой его формалистическим невниманием к той принципиальной идеологической противоположности, которая налицо между импозантно-зрелищным стилем Рубенса и интимным реализмом великого плебея — Рембрандта. В главе о французском искусстве XVII века в силу тех же причин недостаточно подчеркнута прогрессивная роль живописи братьев Ле-Нэн и неполностью выявлена природа оппозиционного классицизма Н. Пуссена, который в свое время не случайно оказался не подходящим для роли придворного художника Людовика XIV. Жизненная драма Рембрандта, искусство которого было слишком суровым и глубоким для голландской буржуазии, имеет конечно социальные, а не случайно-биографические основы.

Как и другие, посвященные искусству Франции главы книги, лекция о французском искусстве XVII века, после Рейнака, подробно изученном рядом ученых (Лемонье, Жилле, Димье, Вейсбахом), все же остается достаточно полно и ярко изложенной. К анализу фландрского искусства хотелось бы добавить более четкое указание на связь Рубенса с его предшественниками в XVI веке — А. Питерсеном (1550—1612), портретистом А. Мором (1512—1577), великим Брейгелем. Сын последнего, Ян Брейгель (1568—1625), — выдающийся натюрмортист, заслуживает упоминания в числе современников Рубенса.



Двадцать четвертая лекция

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА И АНГЛИЙСКАЯ ШКОЛА

После смерти Людовика XIV Франция вздохнула свободнее. В течение пятнадцати лет она жила только наполовину, задерживая дыхание, в атмосфере страха, посредственности и угрюмого ханжества. Париж изменился почти в один день. Итальянские актеры, изгнанные после 1697 г., вновь появляются; начинается непрерывный ряд празднеств, балов и увеселительных прогулок. Все общество во главе с регентом стремилось вновь найти утраченную естественность и веселость. Но оно не могло сразу освободиться от старых привычек и вместо того, чтобы возвратиться к живой природе, предпочло, остановившись на полпути, природу наряженную и вылощенную. Выразителями этой любви к удовольствиям, изяществу, легкой жизни явились Ватто и его преемники.

Эти очаровательные художники, которые образуют как бы изящную гирлянду с самого начала до конца XVIII века, в глазах многих людей являются выразителями вкусов и стремлений своего века. Но век, который с увлечением аплодировал скучным трагедиям Вольтера, страшно увлекался «Духом законов» Монтескье и «Эмилем» Руссо, был далеко не фривольным, хотя и любил среди других радостей жизни и то, что называется фривольностью. Он еще был вполне проникнут классицизмом, и это было неизбежным, потому что образование было основано исключительно на изучении греков и римлян. Но, наряду с этим классическим течением, никогда не прерывавшимся и занявшим господствующее положение к концу царствования Людовика XV, существовало другое, вытекавшее из реакции французского духа против деспотизма прошлого. Это течение стремилось к свободе, веселью, изящному эпикурейству, составлявшему одно из очарований XVIII века. Правда, мы привыкли порицать его; мы так много слышали о развращенности этого века, его распущенности, ничего не уважавшей, его позорном нечестии. Это происходит оттого, что наши воспи-

татели сами выросли во время политической и религиозной реакции, господствовавшей в течение почти всего XIX века, которая относилась с ужасом к предшествующей эпохе. Я не имею теперь возможности доказать ложность этого предрассудка; могу только сказать, что XVIII век в общем отличался стремлением к природе, правде, к более разумному пониманию жизни. Одни лишь педанты и лицемеры, Триссотены и Тартюфы, эти самые опасные враги французского духа, не могут простить этому веку его недостатков.

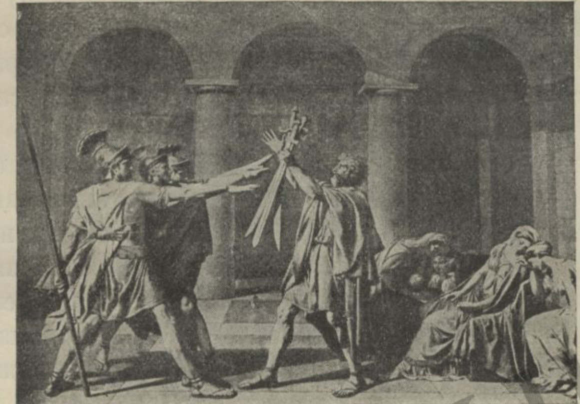
В эпоху Людовика XIV публику составлял главным образом король, как мы это видели в стихах Мольера к Миньяру. В следующий век ее образуют еще не все люди, но придворный мир, писатели и ученые, буржуа, финансисты, главным же образом — хорошенькие женщины. Искусство старалось служить им, доставлять им удовольствие, выражать их привлекательность и могущество. Мы напрасно старались бы найти в XVIII веке художника, подобного Мейссонье, кисть которого никогда почти не писала женщины. Ни в одну эпоху женщина не господствовала так безраздельно; если реакция XIX века и отняла у нее эту власть, то, по всем признакам, наше время восстановит ее в своих правах.

Наступление нового стиля не уничтожило ни академий, ни академизма. Последние ученики Лебрёна идут рука об руку с Куапелем, ван-Лоо, Лагрене, со всем этим напыщенным и бессодержательным искусством, которое приводит к более суровому академизму Вьена и Давида. Об этих художниках сказать нечего, кроме того, что легкое искусство, порхавшее вокруг них, оказало на них гораздо большее влияние, чем они это сами сознавали. Так, например, картина Куапеля на библейскую тему, исполненная в громадных размерах, имеет вид живописи для веера, но чрезмерно увеличенной. Лучшим представителем академизма до Давида был не француз, а немец Рафаэль Менгс, живший главным образом в Италии (1728—1779). Если этот талантливый художник не создал ни одного истинного шедевра, то это происходит оттого, что он, подобно Карраччи, прельстился, к сожалению, соблазном эклектизма, который воспринимает живую красоту лишь из вторых рук.

Великим мастером галантной живописи является Антуан Ватто из Валансьена, приехавший в Париж в 1702 г. и умерший там в 1721 г. В своем родном городе он имел возможность видеть огромные полотна Рубенса; в Париже, в Люксембургской галлерее он видел другие его картины. Он также знал остроумного декоратора Жилло, писавшего декорации для комедий. Своими «деревенскими» и «галантными» празднествами он отчасти обязан Жилло и очень много Рубенсу; но поэтичностью и тонкостью он обязан лишь самому себе. XIX век долго относился к ним с презрением во имя «высокого искусства». Но разве мы имеем право осудить такой шедевр, как «Отплытие на остров Цитеру» (1717), за то, что он прославляет радость жизни и счастье пользоваться ею вдвоем? Разве роль искусства, наоборот, не заключается в том, чтобы очищать все чувственное изяществом, изображать красоту привлекательной, вносить в жизнь радость и ускорять биение ее пульса?

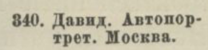


338. Давид Смерть. Марата. Брюссель.

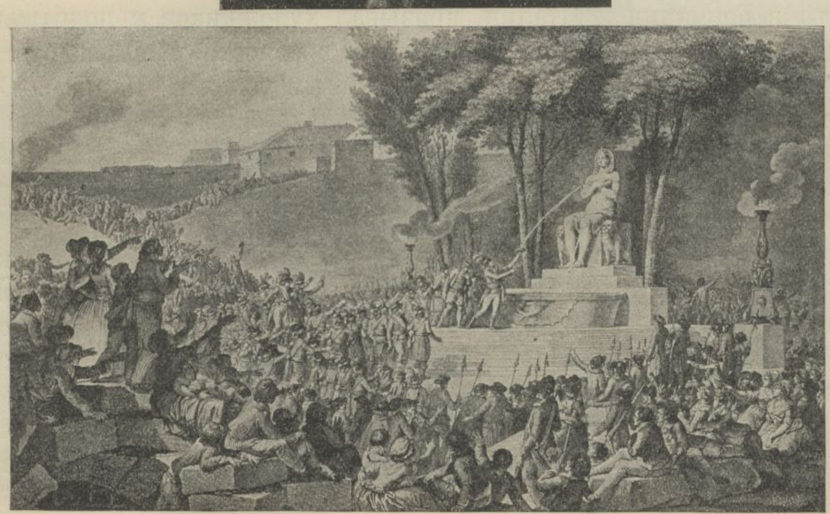


339. Давид. Клятва Горациев. Париж.





340. Давид. Автопортрет. Москва.



341. Революционный праздник в честь природы. Гравюра на меди.

Ватто был утонченным колористом; в его палитре встречаются изысканные оттенки красок ван-Дейка; но недостаток его заключался в том, что он смотрел на природу, как на оперную сцену, освещенную бенгальскими огнями, что мы не видим в нем ни страсти, ни чувства, что он не проникал дальше поверхности вещей. Подражатели его, Ланкре и Патер, более чувственные, но менее утонченные, все же были настоящими художниками. Но можно ли сказать то же самое о Буше, самом плодовитом из этого рода художников (1704—1770)? Он был находчивым декоратором, любил волнообразные и вычурные линии, характерные для стиля р о к а й л ь. Буше рисовал развязно, с ш и к о м, но не изучая природы; он писал свои картины, как экраны, с обилием однообразных голубых и розовых красок; его краски, искусственно веселые, часто резки, бледны или вялы. Этот так называемый «художник граций» отличался поверхностностью и пошлостью, и самые смелые его фантазии даже нечувственны, нечто вроде Беркена[1] наизнанку. Фрагонар (1732—1806) был несравненно выше его; он стоял наравне с Ватто в своем понимании реального мира и разнообразии мотивов. Бедняга Фрагонар, пышный и радостный, умер забытым и непризнанным во время Империи, после того как видел торжество художников, которые унижали его, считали развратителем общественных нравов, но не обладали ни его воображением, ни его «ремеслом».

В средине XVIII века утомительная фривольность Буше и его последователей вызвала двойную реакцию, стремление к античному искусству и к искусству моральному. Первое должно главным образом занять наше внимание.

Часто думают, что классическая реакция началась вместе с Революцией; но это заблуждение — она ясно обрисовалась уже в начале царствования Людовика XV. Первые значительные раскопки в Помпее и Геркулануме, произведенные в 1755 г., вызвали живой интерес к античному искусству. Немецкий ученый Винкельман (1717—1768), огорченный упадком искусства в Германии и Италии, призывал художников к подражанию античным образам. Его «История искусства древности» была переведена на французский язык в 1764 г. и имела огромный успех в Париже. С другой стороны, сильный и изящный резец итальянского гравера Пиранези распространял в тысячах экземпляров изображения римских памятников, скульптурных ваз, канделябров, барельефов. Влияние их на декоративное искусство было громадно.

При вступлении на престол Людовика XVI в 1774 г. любовь к античному миру уже достигла господства, и его искусство и нравы вызывали восхищение еще больше оттого, что люди этой эпохи сами стояли слишком далеко от своего идеала. Новый король, хороший семьянин, набожный, но умственно несколько ограниченный, ввел при дворе благопристойность, по крайней мере внешнюю, которая представляла полный контраст с распущенностью, господствовавшей в последние годы царствования Людовика XV.

[1] Беркен (Berquin), французский писатель, автор l'Ami des enfants, 1749—1791. — *Прим. пер.*



342. Гудон. Диана. Париж.

343. Даннекер. Ариадна. Франкфурт.



344. Канова. Венера. Рим.



345. Фальконе. Купальщица. Париж.

Из всех этих элементов создался стиль Империи, возникший гораздо раньше Наполеона и только достигший безраздельного господства в эту эпоху, когда укрепление принципа власти, другими словами деспотизм, вновь вернуло на пятнадцать лет заблуждения века Людовика XIV. Вьен и Давид не создавали переворота, но лишь воспользовались им: но надо признать, что они перенесли его в искусство, где еще упорно удерживался вкус к розовым и голубым галантностям эпохи Людовика XV.

Господство греков и римлян начинается в 1784 г. после картины Давида «Клятва Горациев», прекрасного барельефа, посредственно раскрашенного, вызвавшего бурю восторга. Революция и Империя сделали из Давида то, чем был Лебрён при Людовике XIV, именно — диктатора искусства; в следующей лекции мы увидим, каким образом был положен конец его диктатуре.

В своих знаменитых «Салонах» 1765 и 1767 гг. Дидро не находит слов для порицания Буше и его учеников, которым он уже противопоставляет «высокий вкус, строгий и античный», и не может остановить поток восхвалений Шардену и Грёзу, приветствуя в них реформаторов искусства. По мнению Дидро, недостаточно, чтобы искусство было прилично; оно должно еще проповедывать семейные добродетели, благотворительность, чувствительность. Симеон Шарден был прекрасным художником, похожим на лучших голландских натуралистов, и Дидро прекрасно сумел оценить достоинство техники Грёза и Шардена. Последний писал картины анекдотичные, интимные, добродетельные, но его живопись была хорошей живописью (любимой фразой его было: «прекрасная вещь — хорошая живопись»), возвратом к природе, какой мы ее видим при свете дня, а не при искусственном театральном освещении. Грёз писал добродетельные и сентиментальные картины, которые нам теперь кажутся почти невыносимыми: его «Отец семейства» представляет собой проповедь в красках, очень скучную. Но по существу своего таланта, каким он является в изображении хорошеньких головок молодых девушек, в «Разбитом кувшине», и в «Молочнице», он связан с изящным и галантным искусством XVIII века. Он способствовал низвержению Буше, но был сам раздавлен Давидом, который не видел никакой разницы между искусством чувственным и чувствительным, если оно не было вдохновлено греками или римлянами. «Надо возвратиться, — говорил он яростно, — к чистой античности». Один из скульпторов времен Революции, льстивший Давиду, требовал, чтобы все фламандские картины были уничтожены, как «выставляющие человеческую природу в смешном виде», и чтобы всякий «не патриотичный» сюжет был запрещен для искусства.

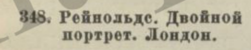
Только в одном роде живописи — в портрете — XVIII век продолжал создавать шедевры. Латур рисовал пастелью очаровательные, выразительные лица, как будто покрытые нежной пыльцой бабочки. Наттье, несколько однообразный в своем изяществе, оставил написанные с большим вкусом портреты красивых накрашенных дам. Более знающий и глубокий Токе является автором одного из лучших потретов Лувра — портрета Марии Лещинской, покинутой супруги Людовика XV. Мадам Виже Лебрён,



346. Хогарт. Модный брак. Лондон.



347. Хогарт. Продавщица креветок. Лондон.



348. Рейнольдс. Двойной портрет. Лондон.





349. А. Кауфман. Весталка.

умершая только в 1842 г., но по характеру своего таланта принадлежащая к эпохе Людовика XVI, изображала с нежным изяществом чувствительных и жеманных красавиц. Наконец, классики, и из них на первом месте Давид, делали великолепные портреты; эти люди большого знания перед лицом живой натуры забывали своих греков и римлян и вдохновлялись ею. Быть может, французское искусство имеет право гордиться группой, образованной в Луврском музее портретом мадам Рекамье, и двумя другими, также принадлежащими Давиду, портретами г-на и г-жи Серизиа.

В скульптуре XVIII века противопоставлены и даже тесно связаны два направления — фривольное и академическое. Стиль Людовика XIV еще живет в больших аллегорических памятниках, в мифологических группах; новое искусство проявляется в скульптурных произведениях небольшого размера и в портрете. Самым старым и лучшим скульптором этой эпохи был Лемуан, еще проникнутый тенденциями Куазево и Кусту; учеником его был Фальконе, который воздвиг в Ленинграде колоссальную статую Петра Великого, в стиле академическом и напыщенном, но в Париже изваял очаровательную «Купальщицу» и «Трех граций» на знаменитых часах Камондо. Во второй половине XVIII века процветали два великих художника, Пигалль и Гудон: первый из них был автором великолепного памятника на могиле маршала Мориса Саксонского в Страсбурге, а также сидящего «Меркурия» — удачное подражание антикам; другой, не уступающий самым великим художникам в уменье передать натуру, изваял для Французского театра статую Вольтера, стоящую выше всякого сравнения, две статуи, «Дианы» (в Париже и Ленинграде) и целый ряд портретов, сделанных очень умно и правдиво. Среди будуарных скульпторов, не ставивших себе в искусстве строгих границ, но чарующе передававших женскую красоту и изящество, самым привлекательным был Клодион, «предводитель хора изящнейших вакханалий» [1]; подобно Фрагонару, он пережил время легких нравов, и когда греко-римская реакция изменила вкусы публики, он вынужден был, чтобы жить, делать изваяния Катона.

Главным очагом классического движения была Италия. Канова (1757—1822) считал себя соперником греков, но был лишь подслащенным Праксителем; немец Даннекер, англичанин Флаксман, датчанин Торвальдсен по его примеру незаслуженно пользовались известностью, которая теперь кажется нам непонятной. Около 1800 г. школа эта господствовала безраздельно, а вместе с ней — ложное изящество. Эти художники отличаются тем, что они никогда не чувствовали жизни человеческого тела; благодаря своему идеализму они лишили искусство того, что возвышает его над литературой, именно — пластической силы и выразительности.

Англия, которую оттолкнуло от искусства пуританство, в течение долгого времени знала только чужеземных художников — Гольбейна, Рубенса и ван-Дейка; лишь некоторые миниатюристы, вроде Исаака Оливера, пред-

---

[1] André Michel, Notes sur l'art moderne, Paris 1896.

Я сделал в этой лекции, а также в следующей несколько заимствований из текста этой прекрасной маленькой книги; они напечатаны в кавычках.



350. Ромни. Женский портрет. Лондон.

351. Рэберн. Г-жа Кэмпбелл с сыном. Частное собрание.



352. Гэнсборо. Сестры. Лондон.



353. Лоуренс. Ребенок с цветком. Лондон.

вещают зарождение национального вкуса. В первой половине XVIII века появляется художник-моралист, но не приторный, подобно Грёзу, а едкий сатирик, подобно Калло, — Хогарт (1697—1764). Занимаясь слишком много содержанием его картин, поступают по отношению к нему несправедливо, забывая, что он был также хорошим живописцем. Но все же необходимо отметить тот факт, что его картины дают нам поучительные рассказы и передают их детально; это поучительное и проповедническое направление остается навсегда характерной чертой английского искусства. Справедливо замечание, что анекдотические ребусы Хогарта приготовили путь психологическим ребусам Бёрн-Джонса [1].

Около средины XVIII века под влиянием Рубенса, ван-Дейка, Тициана и Мурильо, многочисленные шедевры которых находились в английских собраниях картин, а также под влиянием французского искусства, в то время чрезвычайно популярного, выросло поколение замечательных портретистов: Джошуа Рейнольдс (1723—1792), Гэнсборо (1727—1788), Ромни, Рэбёрн, Хоппнер, Опай, Лауренс (1769—1830). В противоположность французским портретистам, они, прежде всего, были колористами, любившими яркие и в то же время воздушные тона; в противоположность великим венецианцам, они больше стремились к красоте, чем к правдивости. Их портреты оживляют перед нами утонченную аристократию, подобную той, которая дала модели для портретов ван-Дейка, но более здоровую и лучше приспособленную к деятельности и жизни. В ту же эпоху Кром, Гэнсборо и др. с оригинальностью, свойственной этим островитянам, воскресили традиции Рёйсдаля и положили основание современному пейзажу. Лучшие французские пейзажи XVIII века, за исключением нескольких небольших полотен Жозефа Верне, вдохновлены еще итальянскими традициями; англичане первые освобождаются от этих традиций и отваживаются «поставить свой мольберт в самой деревне». С этих пор Англия начинает играть важную роль в мировом развитии искусства; она дает больше, чем получает, и как в портрете, так и в пейзаже остается вполне национальной даже в то время, когда всюду господствует французское искусство.

---

[1] R. de la Sizeranne, La peinture anglaise contemporaine, P. 1895.

ПРИМЕЧАНИЯ

к двадцать четвертой лекции

Термин «рококо», как и «барокко», Рейнак предпочитает применять только к архитектуре. В научной литературе установилось распространение этого термина на все виды искусства. Известно мнение Г. В. Плеханова, считавшего живопись XVIII века чисто феодально-аристократической. Основываясь на некоторых толкованиях В. Гаузенштейна, А. В. Луначарский отмечал в искусстве рококо черты буржуазные. Это вряд ли приемлемо. К стилю рококо неизбежно должны быть отнесены Ватто, Ланкре, Буше, Фрагонар. С другой стороны, Грёз и Шарден, намного превосходящий Грёза по значению как мастер живописи, представляются последовательными представителями буржуазного пассивного реализма, преодолевающими рококо. Современная советская историческая наука не может согласиться с почти пренебрежительно-критическим отношением Рейнака к великому мастеру времени буржуазной революции Ж. Л. Давиду. Классицизм последнего — это активный стиль, героизирующий буржуазию, зовущий ее на революционный подвиг («Клятва Горациев» — «победить или умереть», образ Брута, казнившего за измену революции сыновей, и др.). Происхождение «классических» образов Давида — политическое, а не формальное; Маркс подчеркивает необходимость для французского буржуа в античном маскараде («Как раз тогда, когда люди, повидимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, — как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789—1814 гг. драпировалась поочередно в костюм римской республики и в костюм римской империи» [1]). В самые годы революции Давид в своей живописи становится настоящим реалистом, мужественным и строгим; дальнейшая перемена его стиля опять совпадает с социальным переворотом — термидорианской реакцией.

В кратко изложенной истории английской живописи Рейнак недостаточно подчеркивает буржуазно-активный и здоровый реализм Хогарта, бывшего не только бытописателем-сатириком, но и превосходным своеобразным портретистом-жанристом (например «Продавщица креветок»).

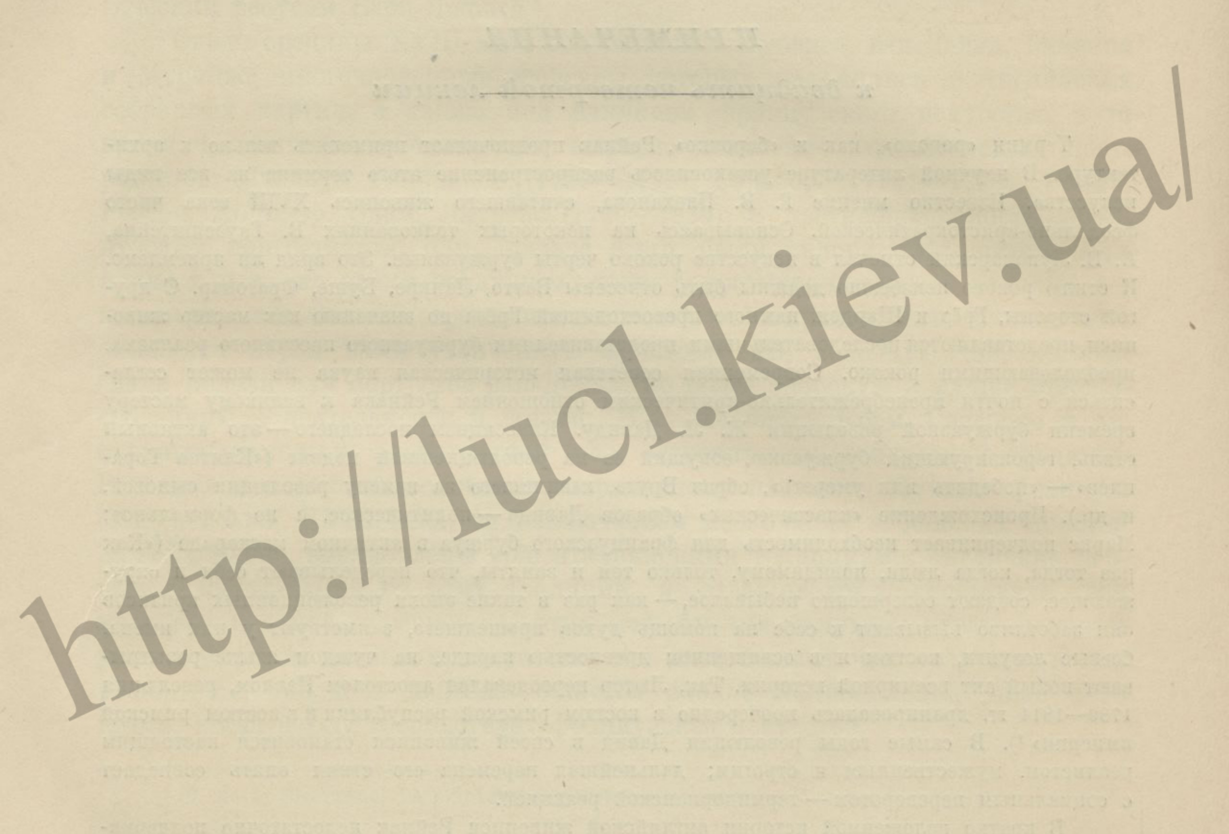
Желательно было бы иметь в данном месте помещенные у Рейнака раньше сведения о живописи XVIII века в Италии, выдвинувшей ряд великолепных живописцев [Д. Б. Тьеполо (1693—1770), А. Каналетто (1697—1768), Фр. Гварди (1712—1793) и др.] поднявших на большую высоту декоративное искусство; в генуэзской школе выделился совершенно необычайно по темпераменту и оригинальности мастер, оцененный критикой тольно сравнительно недавно, — А. Маньяско (1681—1742).

Нельзя совершенно обойти молчанием также и немецкое изобразительное искусство XVIII века. Оно характеризовано не только теоретическим и историческим классицизмом

---

[1] К. Маркс, 11/8 Брюмера, «Сочинения», т. VIII, Гиз, 1930, стр. 393.

Винкельмана и Менгса, упоминаемых Рейнаком. В лице портретиста А. Графа (1735—1813), мастеров семьи Тишбейн, и в первую очередь в лице скромного гравера и живописца Д. Н. Ходовецкого (1726—1801) немецкое искусство имело также и чисто буржуазных художников, в какой-то мере отразивших в своем творчестве замечательный подъем немецкой классической литературы этой эпохи. Художница Анжелика Кауфман (1741—1807), работавшая на родине, а также в Италии и в Англии, является в немецком искусстве представительницей умеренного классицизма, близкого к Грёзу или, еще скорее, к бегло упомянутой Рейнаком французской художнице Е. Виже-Лебрен (1755—1842). Общий путь европейского искусства определен эволюцией Франции как в XVIII, так и в последующем XIX веке. Переход от рококо к классицизму при всех разновидностях последнего знаменует собой переход к новой капиталистической эре.



Двадцать пятая лекция

ИСКУССТВО XIX ВЕКА

В начале XIX века Луи Давид (1748—1825) безраздельно господствовал над французским искусством. С чисто якобинской нетерпимостью он возвел в догмат подражание античным статуям и барельефам, пренебрежение к жанровым сюжетам и полное презрение к чувственной или просто приятной живописи. Но на практике он был лучше, чем в теории, доказательством чему служат его великолепные портреты, центральная группа его картины «Сабинянки» и огромная композиция «Коронование Наполеона в соборе Парижской богоматери», этот «эпический протокол», самая прекрасная из исторических картин, созданных какой бы то ни было школой. В 1815 г. Давид, вотировавший смерть Людовика XVI, был изгнан как цареубийца; он умер в Бельгии через десять лет после того, как написал в этой стране несколько прекрасных портретов широкой манеры, в которых как бы чувствуется запоздалое влияние Франца Гальса. Современники Давида, хотя и находились под его деспотическим влиянием, но сохранили свою независимость в большей мере, чем современники Лебрёна. Самый безличный из них, Герен, более других предан забвению. Приторный Жерар больше похож на Канову, чем на своего учителя, и своим «Амуром и Психеей» открывает путь слащавым художникам второй Империи. Жироде вдохновлялся «Оссианом» Макферсона, поэмой, которой Наполеон I восхищался наравне с Гомером; его живопись, классическая по форме, слабая и рыхлая по технике, уже проникнута романтическим духом. Гро, автор двух шедевров — «Зачумленные в Яффе» и «Наполеон при Эйлау», уже возвещает романтизм своим пристрастием к современным темам и обнаруживает очень мало уважения к греко-римским традициям. Давид упрекал его в этом и советовал ему «перечитывать Плутарха»; но как в искусстве, так и в литературе Брут, Катон и Гракхи уже отжили свое время.

Самым оригинальным художником ампира был Прудон, наиболее привлекательный из мастеров этого времени (1758—1823). Он изучал Корреджо

18 Зак. 603. — История искусств.

и Леонардо, которого он называл своим «учителем и героем», и отдавал ему предпочтение перед Рафаэлем. Прудон достиг совершенства в светотени, в передаче ласкающей игры света на белом и бархатистом теле. Гармоничный и временами сильный колорист, но несколько вялый рисовальщик, по выбору сюжетов он оставался классиком и таким образом являлся в живописи тем же, чем был Андре Шенье в литературе. Все художники его времени, даже Жерар, писали добросовестные и хорошие портреты; некоторые из портретов Прудона, например «Мадам Копиа» и «Императрица Жозефина», представляют собой редкие шедевры.

После 1806 г. один из учеников Давида, Энгр (1780—1867), рисовал карандашом ряд портретов, которые всегда будут считаться чудом искусства. Этот человек с железным характером, живший более восьмидесяти четырех лет, сразу обнаружил свою независимость; его упрекали за «готические» традиции и за то, что он вдохновлялся предшественниками Рафаэля. Но с течением времени он становится непримиримым классиком, тонким, нервным рисовальщиком, необыкновенно чутким к объемным ценностям, но неспособным выражать эмоцию, страсть, мечтательность. Он не только был плохим живописцем, но и презирал живопись, считал ее «ненужным удовольствием» и утверждал, что хорошо нарисованное достаточно хорошо и написано. За исключением нескольких маленьких картин и портретов с великолепной техникой, именно — портретов г-жи Девосей и г-жи Сенонн, Энгр просто делал общую раскраску картин. По выражению Делакруа, он накладывал краски, «как мелкие конфекты на хорошо испеченный торт». Глядя на его «Богоматерь», Орас Верне, сам посредственный колорист, воскликнул: «Подумать, что вот уже двадцать лет он нам тычет в глаза подобные синие краски!». Благодаря краскам, одновременно землистым и кричащим, его «Апофеоз Гомера» производит почти отталкивающее впечатление, несмотря на многие красоты, которые обнаруживаются при более внимательном изучении. Чтобы показать мелочность и нетерпимость Энгра, я считаю уместным добавить, что он исключает Шекспира и Гёте из ряда великих людей (хотя он и поместил их сначала на своем эскизе), так как заподозрил их в причастности к романтизму! Мы до сих пор еще восхищаемся его фигурами женщин в «Источнике», «Андромеде», «Одалиске»; но они кажутся более красивыми в фотографических снимках и гравюрах на меди. «Зачем он не пишет прозой?» говорил Буало о Шаплене. С таким же правом можно задать вопрос Энгру, зачем он писал красками.

Жерико, жизнь которого была очень коротка (1791—1824), сыграл огромную роль в истории французского искусства, так как он с еще большей силой и смелостью продолжал традиции Гро. Его «Плот Медузы» (1819), так же как и «Зачумленные в Яффе» Гро, гораздо ближе стоит к Микель-Анджело, чем к античному миру. Вместе с этим шедевром «движение и драматизм торжественно возвращаются в область искусства». Жерико ездил в Англию, чтобы выставить там свой «Плот», и вывез оттуда новое представление о красоте колорита, не имеющего ничего общего с раскраской преемников Давида; он зависит одновременно от англичан и от Рубенса в своих замечательных этюдах лошадей, как, например, в картине



354. Герен. Заря. Москва.



355. Жерар. Портрет г-жи Рекамье. Деталь. Париж.





356. Энгр. Одалиска. Париж.

357. Энгр. Источник. Париж.

«Скачки в Ипсоме», находящейся в Лувре; это — первый пример изображения карьера во французском искусстве[1]. Его «Раненый Кирасир» и «Офицер стрелков», большие фигуры, написанные до поездки в Англию, отличаются еще слишком условным рисунком.

Преемником Жерико был Делакруа (1798—1863), который считается главой романтической школы. Слово романтизм не дает точного понятия; это был главным образом протест против тирании греков и римлян, восстановление в правах средневекового и современного искусства и протест против несправедливых на него нападок. Делакруа заимствовал сюжеты самых знаменитых своих картин у Данте, Шекспира, Байрона, из истории крестовых походов, Французской Революции и Греции, восставшей против Турции. В его картинах чувствуется влияние Жерико, Рубенса и Паоло Веронезе; он страдал недостаточным знанием рисунка; зато живопись его проникнута лихорадочной жизнью, выразительностью, глубоким чувством и пониманием колорита и его поэзии. Своей смелой и широкой техникой он решительно порвал с робкой раскраской предшественников и уже издалека начал готовить путь современному импрессионизму. Названия «больного Рубенса» и «беспокойного Веронезе» нисколько не унижают его, потому что его болезненность и беспокойство были свойствами эпохи, более человечными и плодотворными, чем оптимизм его излюбленных моделей.

Несмотря на проклятия Энгра, для которого Делакруа был дьяволом в живописи, строгий академизм не устоял перед натиском романтиков. Эта строгость совсем не была свойственна национальному духу, который в конце концов всегда одерживает верх. Образовалась эклектическая школа, в которой поэзия романтизма, его несколько мистическая любовь к средневековью, оттенок грёзовской сентиментальности и даже отголоски Буше были соединены с манерой рисунка с антиков и с культурным идеализмом преемников Давида. Картины художников этой школы представляют собой анекдотическую живопись на полотнах огромного размера; художники эти старались растрогать зрителей скорее выбором сюжетов для своих картин, изяществом своих женских и детских типов, чем внутренней ценностью самой живописи. К числу их принадлежит Поль Деларош, дающий синтез Жироде и Энгра; автор «Детей Эдуарда» и «Полукружия» в Школе искусств; Ари Шеффер, голландец, переселившийся во Францию, художник, приятно изображавший Маргарит и Офелий; Кутюр, автор «Римлян во времена упадка» — театрального подобия оргии; Глейр, Фландрен, Конье, Кабанель, Бугро и многие другие. В нескольких строках нельзя дать ни суждения об этих людях, ни понятия об их различных достоинствах, просла-

---

[1] Этот мотив движения, не соответствующего действительности, поза, которую опровергает моментальная фотография (см. первую лекцию), был выдуман микенскими художниками и заимствован от них Южной Россией, Ираном Сассанидов и Китаем, прежде чем появился в Западной Европе. Самым старым из примеров такого изображения движения является английская гравюра 1794 г.; во Франции оно не встречается до реставрации; в Германии — до 1840. После 1880 г. открытия, сделанные моментальной фотографией, мало-по-малу вытесняют его из живописи.



359. Делакруа. Алжирские женщины. Париж.



361. Делакруа. Свобода на баррикаде. Париж.



358. Жерико. Плот Медузы. Париж.

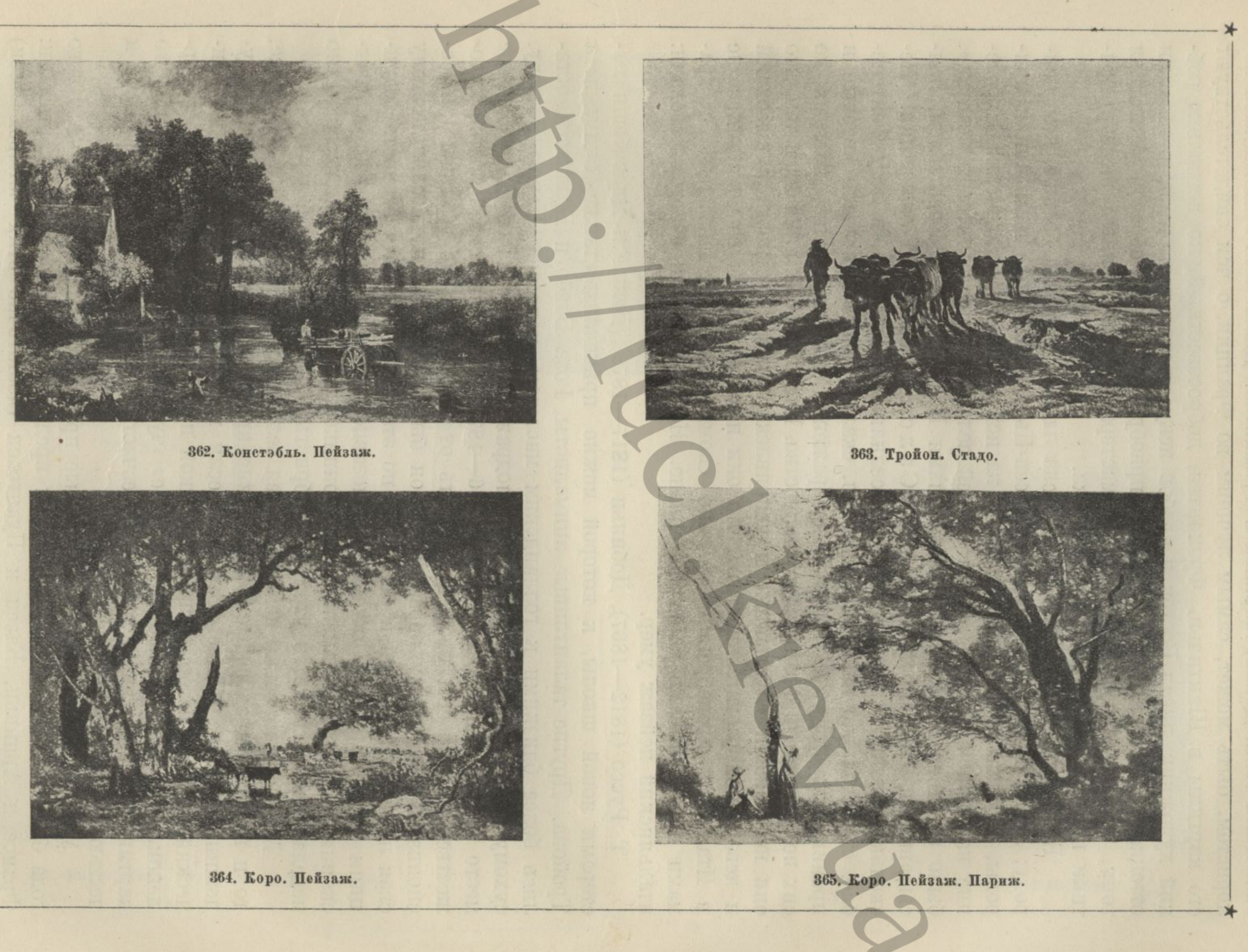


360. Делакруа. Ладья Данте. Париж.

вивших их имена. У Глейра, а главным образом у Фландрена, любимого ученика Энгра, сильнее выступает мистическая тенденция; у Кабанеля и Бугро (ум. 1905) преобладает чувственность, но не первобытная, как у Рубенса; тело у Кабанеля как будто из ваты, а у Бугро похоже на фарфор. Своей европейской известностью Бугро обязан главным образом картинам религиозного содержания, гладко и приторно написанным; во французской школе они соответствуют картинам Карло Дольчи, но превосходят их знанием композиции и рисунка. Быть может, к этой же группе следует отнести по характеру любимых сюжетов Делоне, этот мужественный и добрсовестный талант; Эбера, художника тонкого и изящного без приторности; Ж. П. Лорана, со страстью изображавшего исторические драмы; Мерсона, Кормона, Меньяна и Дюеза. И еще многих других, подобно Фантен-Латуру (ум. 1904) и Агашу; легче назвать, отдав им должную дань уважения, чем отнести к какой-нибудь группе!

В XVII и XVIII веках батальная живопись, представленная главным образом выходцем из Фландрии ван-дер-Мёленом, создавала во Франции лишь посредственные или высокопарные произведения, хроники сомнительных подвигов каких-нибудь принцев. Солдат был пушечным мясом и не шел в счет. «Наполеон при Эйлау» Гро был первой картиной, в которой живет душа эпохи и чувствуется биение сердца художника и доброго человека. Гро помещает на первом плане хирурга Перси, отодвигая Наполеона на второй план; он думал не столько о вождях, сколько о страданиях раненых, о горестном сознании на другой день после резни. Этот пример не остался бесплодным, хотя большинство баталистов XIX века, например слишком плодовитый Орас Верне, и продолжали изображать войну, как иллюстраторы-патриоты, а не как мыслители. Этого нельзя сказать о Шарле и Раффе, граверах, получивших образование в мастерской Гро (1792—1845, 1804—1860), которые повествуют нам о войне с драматизмом и демократическим чувством; симпатии их были на стороне безвестного солдата-героя, и на первый план они выдвигали его страдания и храбрость. Один из знаменитых учеников Леона Конье, Мейссонье (1813—1891), и ученики или подражатели последнего — Невиль, Детайль — как батальные художники зависят от Шарле и Раффе. Достаточно назвать одну лишь картину — «1814 год» Мейссонье, составляющую несомненную славу французской школы XIX века; ничего подобного в этом роде мы не встречаем ни в Голландии, ни в Италии. Кроме того, Мейссонье писал на различные исторические сюжеты из XVIII столетия с поразительной ловкостью миниатюриста, а знанием формы превосходил даже голландцев. Но самая прекрасная из его маленьких картин бледнеет рядом с картинами Питера де-Хоога или Вермеера, так как Мейссонье слишком много рисует, он скорее раскрашивает, чем пишет красками; он никогда не умел облечь форму прозрачным и мягким воздухом.

После Делакруа Восток вошел в моду: война за независимость Греции, завоевание Алжира, более или менее оживленные сношения с Константинополем, Сирией и Египтом дали художникам, любящим все живописное и красочное, новый источник вдохновения. Лучшими художниками-ориен-



362. Констэбль. Пейзаж.

363. Тройон. Стадо.

364. Коро. Пейзаж.

365. Коро. Пейзаж. Париж.

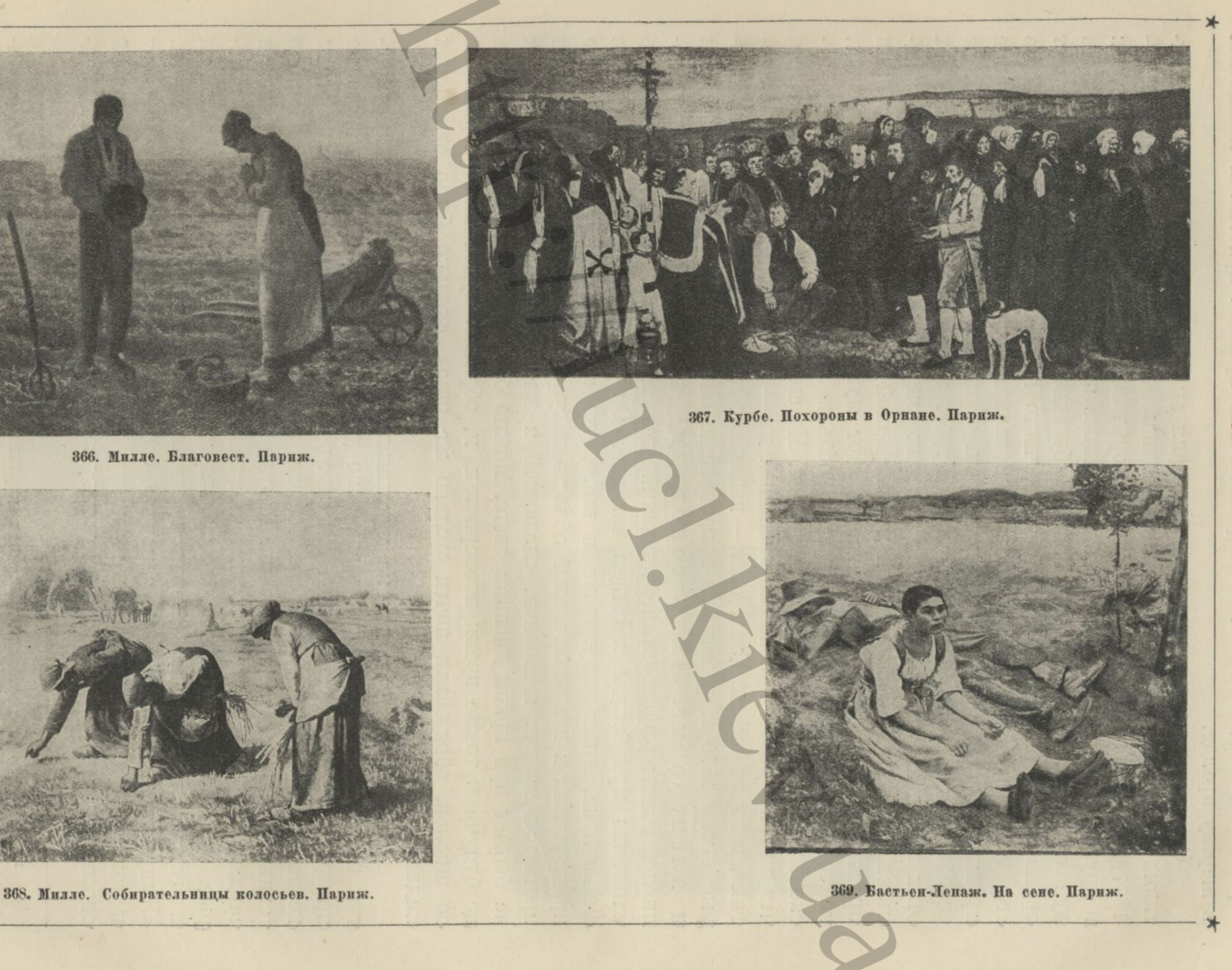
талистами были Декан, Марильа и Фромантен. Декан был выдающимся колористом, быть может, самым лучшим во Франции, о чем свидетельствуют его картины в Шантильи. Фромантен, добросовестный, но несколько робкий художник, писал Восток и арабов искусственно изящно, но с тонкими оттенками красок. Известность он приобрел главным образом благодаря тому, что написал книгу «Старые мастера» — единственный шедевр критики искусства во Франции XIX века.

Небольшие художники XVIII века любили деревню больше, чем природу; Ж.-Ж. Руссо и Бернарден де сен-Пьер, пламенные поклонники природы, не оказали никакого влияния на искусство своего времени. Откровение настоящей природы, с «ее свежей зеленью и прозрачностью воздуха», было занесено во Францию англичанами Бонингтоном и Констэблем, присылавшими свои произведения в Салоны времен Реставрации. Несколько французских художников поселились в Барбизоне, в лесу Фонтенебло, стали близко наблюдать деревья, скалы, болота и создали «верные и проникнутые горячей любовью изображения родной земли», которых до сих пор не видело французское искусство. Классики обвиняли их в том, что они изображали «пустынные и непривлекательные местности с высохшей и невзрачной растительностью», что они искали мотивы во Франции, а не в Италии, и пренебрегали «хорошо скомпанованным пейзажем» с храмами и развалинами на первом плане. Но еретики эти восторжествовали: итальянский пейзаж умер.

Т. Руссо (1812—1867), Добиньи (1817—1878), Дюпре и Диаз были мастерами новой школы, к которой можно причислить также анималиста Тройона. Другие талантливые анималисты, Роза Бонёр и Браскасса, остались более близкими к голландским мастерам, например Паулю Поттеру, сухому художнику, опасному для подражания. Совершенно обособленное место занимает пейзажист Коро (1796—1875), в течение своей долгой художественной карьеры прошедший путь от академизма до границы импрессионизма. По своему образованию он был классиком и населял поэтому свои пейзажи нимфами и сатирами; но эта чисто внешняя верность традициям не мешала ему оставаться независимым художником-поэтом, изысканным лириком, пламенным поклонником мирной природы, несравненно передававшим свежесть утра и серебристый вечерний туман.

Если французский пейзаж нашел великих истолкователей в XIX веке, то и крепкие и здоровые французские крестьяне нашли также своего художника в лице Милле. Это был, если можно так выразиться, идиллический реалист, который своей техникой и выбором сюжетов связан с Шарденом, но «трогательное и братское» чувство, которым проникнуты его картины, обнаруживает заботу о несчастных и бедных, которая была и честью и мукой XIX века.

У Коро и Милле были достойные преемники. Не проходит ни одного года без того, чтобы пейзаж не был представлен прекрасными картинами: Франсе и Арпиньи, Казен и Пуантелен (достаточно этих четырех имен) вполне заслужили уже заранее предназначенное им место в Лувре. Жюль Бретон, изображавший деревенские сцены, подобно Милле, но не так ярко,



366. Милле. Благовест. Париж.

367. Курбе. Похороны в Орнане. Париж.

368. Милле. Собирательницы колосьев. Париж.

369. Бастьен-Лепаж. На сене. Париж.

стремился объединить поэзию и реализм, не принося красоты и изящества в жертву правде.

Около 1855 г. холодная каллиграфия академиков и истощение романтизма вызвали реакцию со стороны реализма и натурализма. Курбе (1819—1877) и Э. Мане (1833—1884) были его горячими апостолами. Но как тот, так и другой вначале не столько вдохновлялись природой, сколько испанскими художниками, Веласкесом и Гойя. В больших пейзажах Курбе недостает света, а фигуры, сильные и крепкие, часто написаны сажей; но смелость его техники, составлявшая контраст зализанности Делароша, в конце прошлого века была хорошим примером. «Олимпия» Мане была еще более революционной, чем «Купальщицы» Курбе: это был протест против всех этих голых женщин, богинь или простых смертных, с неестественно изящными силуэтами, с бескровной и прозрачной кожей, которых в изобилии производил академизм XIX века. Но этот шумный протест вызвал скандал, не создав школы; стали подражать больше технике Мане, а не его несколько карикатурной передаче формы. Из его техники, состоявшей в том, что он клал рядом краски, не смешивая их — самым главным лицом в картине, говорил он, является свет — вытекают два общих направления, которые около 1875 г. развились в настоящие системы импрессионизма и пленеризма. Импрессионизм[1] представляет собой род живописной стенографии, пренебрегающий деталями, которые не могут быть схвачены при беглом и общем взгляде. Он был также реакцией против символизма, интеллектуализма и всего, что в произведении искусства не принадлежит к исключительной области искусства. Пленеризм является протестом против живописи, сделанной в мастерской, с тенями, которых не бывает при ярком дневном свете. Можно быть импрессионистом, не будучи в то же время пленеристом, и, обратно: художники, порвавшие со школой, образовали почти столько же школ, сколько было отдельных индивидуумов.

Самым замечательным из художников, писавших фигуры на открытом воздухе, был Бастьен-Лепаж, рано умерший, но влияние которого не прекратилось и после смерти. Пленеризм соблазнял главным образом пейзажистов, К. Моне, Писсарро, Сислея, Сезанна, которые в то же время по технике были импрессионистами. Ренуар и Анри Мартен, хотя они писали также и пейзаж, более известны как художники, писавшие фигуры, которые, если на них смотреть близко, имеют вид разноцветных пятен, но на известном расстоянии являются истинным наслаждением для взора. «Импрессионизм», как было замечено, «обновляет пейзаж любовью к свету и пониманием его и, стремясь выразить яркость красок, он находит новый способ передачи, разделяющий краски на составные части»[2]. Один из пред-

---

[1] Слово это происходит от названия картины, выставленной К. Моне в 1883 г. в «Салоне отверженных»; она изображала солнечный закат и называлась «Impression» (впечатление).

[2] Seailles, Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, стр. 80. Вот еще несколько строк, которые следует запомнить: «Пуантилизм является логическим следствием учения импрес-



370. Тернер. Старый корабль. Лондон.



371. Ф. М. Броун. Работа. Манчестер.



372. Сарджент. Карменсита. Париж.



373. Уистлер. Портрет матери. Париж.

ставителей импрессионизма, Дега, представляет собой утонченного художника, тонкого рисовальщика, подобно Энгру, но иногда намеренно странного или вульгарного в концепциях своих картин. Другой импрессионист, Бенар, ищет силу жизни в гармоничном соединении самых ярких красок и как будто старается превзойти яркость солнечного цвета. Третий, Карьер (ум. 1906), протестуя против пленеризма, доходит до крайности в своем искании расплывчатости контуров, окутывает фигуры прозрачным сумеречным светом, вносящим какой-то меланхолический оттенок. В общем, импрессионизм и пленеризм слишком злоупотребляли светом и мало обращали внимания на реальность форм, которая все же существует и требует восстановления своих прав.

Под влиянием Курбе и Милле и все возраставшей симпатии к рабочему классу, искусство стало расширять свою область; оно начинает изображать городской и полевой труд, уличные городские сцены, сцены на морском берегу, на фабриках, не стараясь, подобно голландцам, передать одну лишь живописную сторону, но дает изображение в «трогательном и братском» духе Милле. К художникам, способствовавшим этому превращению, этой экзальтации жанра, следует отнести Улисса Бютена, Лермита, Ролля и Стейнлена. Как далеки мы в этих художниках от «золотистой тени парков» Ватто и изящного общества, которое при шелесте шелка шептало слова любви[1].

Натурализм Курбе и Мане вызвал идеалистическую реакцию, на этот раз не столько академическую, сколько символическую. Отчасти в этом сыграло роль влияние английских прерафаэлитов; во Франции это утонченное и аристократическое направление поддерживали Густав Моро и Бодри.

В произведениях Пювис де-Шаванна (1824—1898) мы встречаем пленеризм, символизм и идеализм, но больше всего — поэзию и высокую интеллектуальность; он был лучшим декоратором XIX века, единственным, умевшим писать громадные композиции на больших стенах, не нарушая при этом их гладкой поверхности назойливыми тенями. Его произведения находятся в Сорбонне, Пантеоне, Амьенском, Лионском и Марсельском музеях. Из своих современников он более других ценил лионца Шенавара, скорее мыслителя, чем живописца, и Шассерио, оригинального художника, умершего слишком рано (1819—1856). Пювис намеренно приближался к Джотто, не только простотой движений и поз, но намеренной незаконченностью и даже неправильностью рисунка. Такой несколько наивный архаизм был заблуждением этого большого таланта, который умел, как никто, сгруппировать людей на фоне идиллического или героического пейзажа, но не давал себе труда изобразить действие или движение.

сионистов, которое в общем было учением разделения световых лучей. Академическая школа знала только искусственное распределение света — освещение мастерской; импрессионисты стараются его анализировать, разъединить элементы с целью усилить вибрацию» (H. Cochin, Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, стр. 455).

[1] Выражение Анатоля Франса.



374. Ленбах. Женская головка.



375. Г. Макс. Женщина в белом.



376. Ф. Штук. Сизиф



377. Фейербах. Пир Платона. Берлин.

Изучение знаменитых мастеров прошлого, столь доступное благодаря музеям, является важным фактором в современном искусстве; многие из наших наиболее известных художников представляют собой как бы синтез академического образования и влияния какого-нибудь гения прошлых времен, наиболее сходного с ними по темпераменту. Так, мощная натура Бонна находила себе пищу в Рибейре и Веласкесе; Рикар больше всего учился у Рубенса и Рембрандта, Реньо — у Гойи; Веласкес вдохновлял Каролюса Дюрана в его лучших картинах («Дама с перчаткой»); в Эннере, прекрасно изображавшем блеск белизны тела, чувствуются Корреджо и Прудон; Руабе вдохновлялся Гальсом, А. Леви — Рубенсом, Бэйль — Вермеером; Бодри и Бенжамен Констан считали себя венецианцами; Бастьен Лепаж и Даньян Буврe любили Гольбейна. Но заметьте, что речь идет здесь о посмертных уроках, свободно избранных и усвоенных, а не о подделке, которой современный вкус, по крайней мере во Франции, не переносит. Школы плагиаторов, подобные школам Леонардо и Рафаэля XVI века, не были бы допущены общественным мнением, и даже сам Рафаэль, так мало скрывавший свои заимствования, в наше время вряд ли сумел бы поладить с публикой.

Живописная школа Бельгии и Голландии — Галле, Лейс, Ваутерс, Израэльс — выходит одновременно из Давида, французских романтиков и великих фламандских и голландских школ XVII века. Она создала целый ряд солидных произведений, сильно задуманных и нарисованных; но — странная вещь — под небом Рембрандта и Рубенса она создала лишь одного замечательного колориста — Брэкелеера. Пейзаж в Голландии нашел прочувствованных толкователей в лице братьев Марис и мариниста Месдага.

В Германии романтизм воплотился сначала в лице причудливого венца Морица фон-Швинда, который писал, отчасти в намеренно архаическом духе, исторические события и легенды средних веков. Но господствующей школой сделалась школа н а з а р е й ц е в; ее местопребыванием был Рим, и она стремилась главным образом к подражанию итальянцам XV века. Овербек (1789—1869), Фюрих, Шнорр теперь совершенно забыты, так же как и Корнелиус и его ученик Каульбах, которые вдохновлялись также и Дюрером; они писали красками так же плохо, как и Энгр, рисовали далеко не так хорошо и отличались от него пристрастием к огромным символическим композициям, скучным и непонятным без комментариев. Историческая и анекдотическая живопись нашла также своего Мейссонье в лице Менцеля (ум. 1905), который очень остроумно и с большим знанием и искусством воспроизводил жизнь Фридриха II и его двор. В Вене образовалась нововенская школа, созданная Гансом Макартом (1840—1884), блестящим колористом, но поверхностным художником. Талант Ленбаха вырос под влиянием английских портретистов, ван-Дейка и Тициана (1836—1904); его прекрасные портреты Бисмарка, Мольтке и Вильгельма I поразительны, но не отличаются большой утонченностью. Французский реализм нашел сторонников в лице Уде и Либермана; первый из них был склонен к мистицизму, второй непосредственно вдохновлялся Милле. Наконец,



378. Пювис де-Шаванн. Детство Женевьевы. Париж.



379. Моро. Голова Орфея. Париж.



380. Фландрен. Этюд (Одиночество). Париж.



381. Берн Джонс. Пигмалион и Галатея. Лондон.

немецкая Швейцария создала колориста, краски которого слишком эффектны, именно Бёклина (1827—1900); он был одновременно реалистом и романтиком, художником и мыслителем, но слишком был озабочен стремлением ослепить и писать загадочно. От Беклина зависел и саксонец Макс Клингер, художник, гравер и скульптор, также очень своеобразный, но с преднамеренной странностью, более образованный и более сильный талант, чем Бёклин. В настоящее время во всей Германии, повидимому, господствует влияние французского искусства, художники ее хотя и искусны, но в них не чувствуется национального стиля.

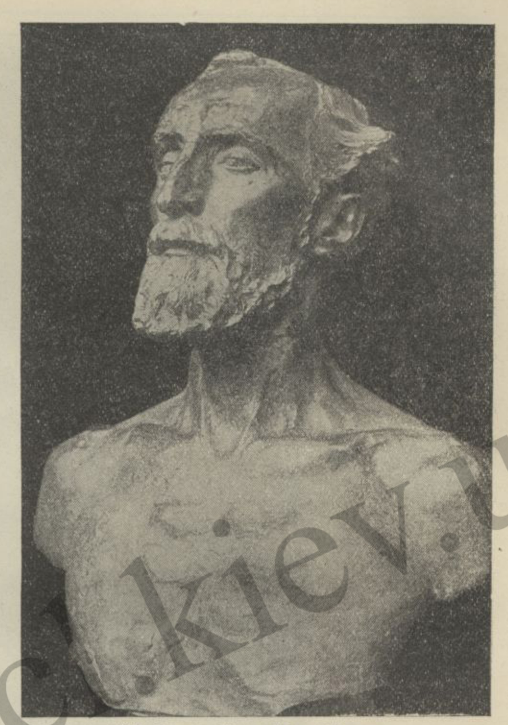
Италия создала пейзажиста Сегантини, художника пленера, открывшего нам красоту альпийских высот и оказавшего влияние на французскую школу. Другого итальянского художника, Больдини, представляющего собой своеобразное соединение Бодри и Мане, скорее можно отнести к парижанам декаданса; но его изящные и нервные портреты отличаются редкими техническими достоинствами.

Приблизительно после 1850 г. французская школа дает тон всей Европе; одна лишь Англия остается независимой, но оригинальные таланты стали в ней редки. В первой половине XIX века самым большим английским художником был Тёрнер (1775—1851), в любви к свету доходивший до экстаза, романтический Клод Лоррэн, лихорадочный и временами театральный. Но после Лауренса, умершего в 1830 г., школа портретистов XVIII века уже склоняется к академизму, и английская живопись, в свою очередь, переживает эпоху банальности и упадка. Из этого состояния ее выводят в 1848 г. три друга — Гёнт, Россетти и Миллэс, образовавших «братство прерафаэлитов». Впоследствии Миллэс отошел от этой группы и сделался обыкновенным буржуазным художником: но у Россетти был блестящий ученик Бёрн-Джонс; Уоттс, вначале независимый, впоследствии проникся идеями прерафаэлитов. Братство прерафаэлитов выдержало яростную аттаку академиков, но нашло защитника в лице Рёскина, имевшего громадное влияние на искусство своего времени. Прерафаэлиты видели в Рафаэле отступника от идеала и апостола ловкости и сноровки; образцами для подражания они избрали Ботичелли и Мантенью. Но искусство их не было грубой «подделкой». Самой характерной чертой их школы является идеалистичность, презрительное отношение к «искусству для искусства»; они стараются рассказывать и учить, затронуть душу толпы, итти в народ и обратить его на путь служения красоте. Но они не рассказывают мещанских анекдотов, подобно Гогарту; античный мир и кельтские средние века снабжают их легендами, в которых они находят или стараются заставить других найти символическое значение. Хотя некоторые из них после 1848 г. опередили французскую школу на пути пленеризма и пуантилизма[1], но они не были импрессионистами; они относятся с ужасом к небрежной и слишком скорой манере исполнения; техника их,

[1] Моне и Писсарро были в Лондоне в 1870 г. и там подчинились влиянию английских художников, в особенности Тёрнера, умершего на двадцать лет раньше, последние картины которого были «импрессионистскими».



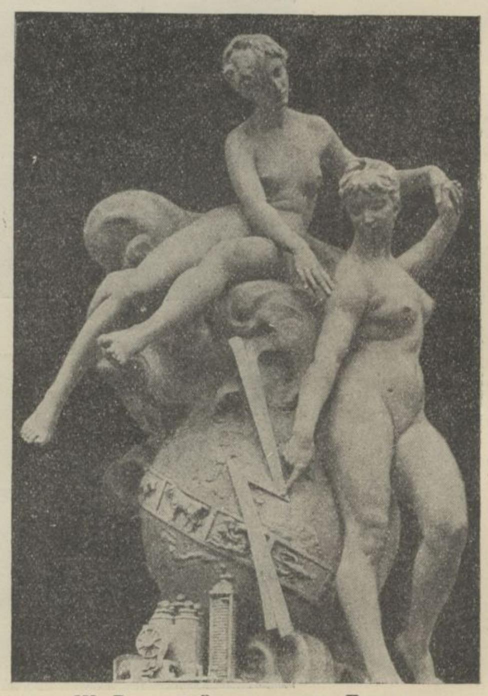
382. Карпо. Нимфа. Москва.



383. Родэн. Бюст Далу. Париж.



384. Клингер. Купальщица. Лейпциг.



385. Барриас. Электричество. Париж.

19 Зак. 603. — История искусств.



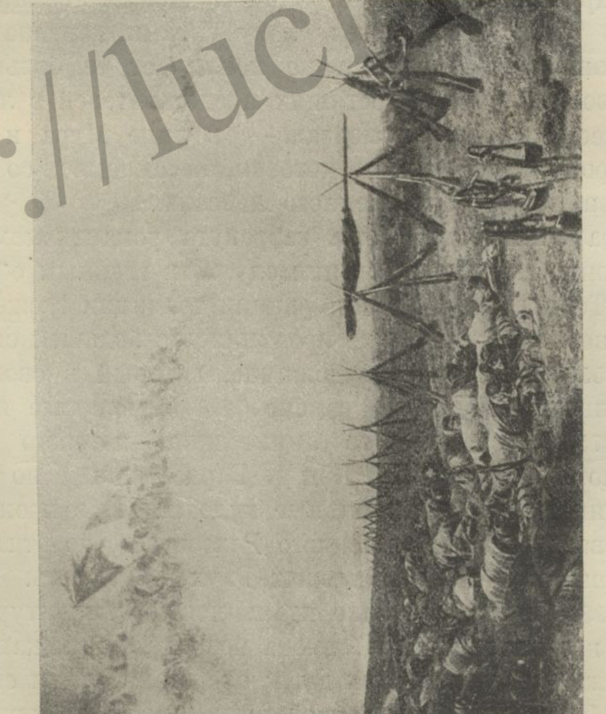
387. Матейко. Выборы польского короля в 1773 г. Вена.



386. Бугро. Нищенки. Частное собрание.



389. Мейссонье. Собиратели гравюр.



388. Детайль. Сон. Париж.

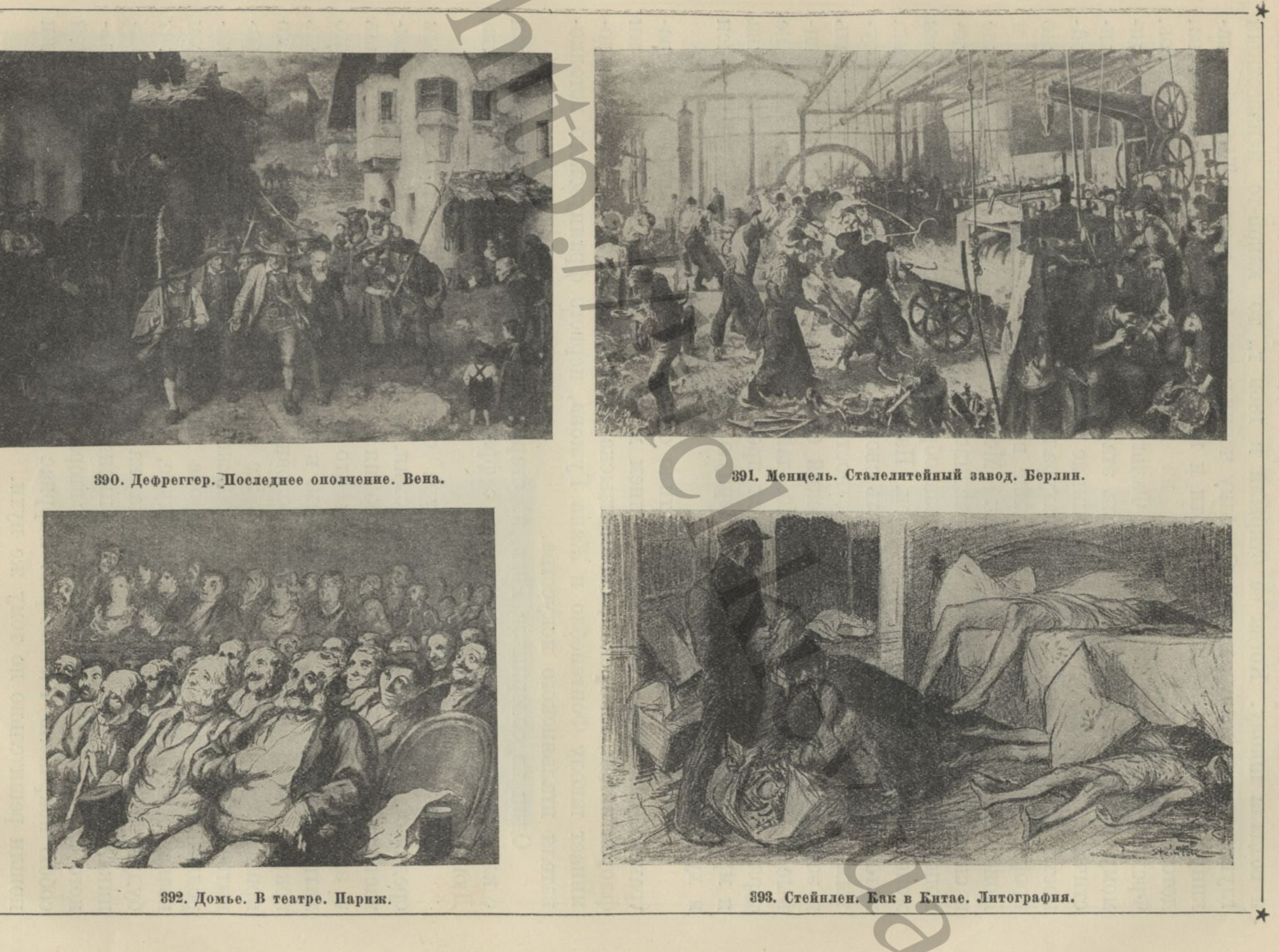
тщательная и педантичная, состоит в накладывании рядом красок ярких и чистых, но недостаточно приведенных в гармонию.

Эта сухая и искусственная живопись, хотя и служившая высокому идеалу, в конце концов стала надоедать. Один американский живописец-гравер, Уистлер, подобно Мане зависящий от Веласкеса, но менее задорный в проявлении своих симпатий, выставил в Лондоне импрессионистские портреты в мягких серо-серебристых тонах, и пейзажи, легко написанные по французской моде; в особенности один из них «Ноктюрн черный с золотом» произвел огромную сенсацию. Рёскин обрушился на Уистлера с резкой бранью, он обвинял его в том, что тот «бросил горшок красок в лицо публике». Уистлер возбудил процесс против Рёскина (1878); он получил за это один фартинг за понесенные убытки; в возникшем споре Бёрн-Джонс выступил против нового искусства, и дело, повидимому, окончилось торжеством прерафаэлизма, управлявшего вкусами публики и стремившегося сохранить свое положение. Но на деле это было началом заката. Уистлер умер в 1903 г., вызывая восхищение и подражание; школа Россетти и Бёрн-Джонса приходит к полному распаду, и французское искусство, в самой новейшей его форме, находит многочисленных друзей по ту сторону Ламанша.

Господствовавшая в современной Англии прерафаэлитская эстетика не исключала других направлений. Один художник голландского происхождения, Альма Тадема[1], приобрел славу своими картинами из античной жизни; тщательность его техники не исключает ее больших достоинств. Портретная живопись имела блестящих представителей в лице Орчардсона, Геркомера, Оулесса и Лэвери, пейзаж — в лице Мура и Лидера, автора картины «Вечером будет светло», которая, несомненно, со временем будет причислена к шедеврам современного пейзажа.

Скульптура очень мало была затронута романтизмом. До середины XIX века источниками ее вдохновения служили главным образом античный мир, Канова и Торвальдсен. Но во Франции традиции Пюже и Гудона сохранили свою жизненность; они даже проявились с большей силой в бургундце Рюде (1784—1855), энергичном художнике, который в своей «Марсельезе» достиг удивительной высоты. В салоне 1833 г. впервые проявился гений Бари (1796—1875), несравненного анималиста, которого можно назвать Микель-Анджело диких зверей; Кэн и Гарде пошли по указанному им пути. В Германии также были сильные художники, в произведениях которых вновь оживает резкость немецкого Ренессанса, но отчасти смягченная влиянием Кановы; к ним принадлежат Раух и Ритчель. Приблизительно между 1850 и 1865 гг. подражание итальянской скульптуре Возрождения сталкивается с неоклассицизмом; отсюда возникает изысканный эклектизм, который продолжается и до наших дней; представителями его были скульпторы Шапю, Мерсье, Дюбуа, Бартольди, Гильом, Барриас, Сен-Марсо. Но традиции Рюда, обновленные страстным изучением природы, продолжают жить в произведениях Карпо (1827—1875); его «Группа танцев», сде-

[1] Умер в июне 1912 г.



390. Дефреггер. Последнее ополчение. Вена.

391. Менцель. Сталелитейный завод. Берлин.

392. Домье. В театре. Париж.

393. Стейнлен. Как в Китае. Литография.

ланная им для фасада Большой оперы, одновременно произвела скандал и создала школу. Когда ее открыли в 1869 г., то какой-то неизвестный глупец ночью вылил на нее бутылку чернил; это был платок Тартюфа, накинутый на этих женщин из плоти и крови, полных движения и чувства, дотоле невиданных. Некоторые из наших современных скульпторов, Фремье (племянник Рюда), Далу, Фальгьер, Бартоломе, Энжальбер, повидимому, исходят из Карпо. Но школа эта скорее реалистична, чем натуралистична; в ней еще чувствуется влияние великих образцов в искании стройности и изящества. Чистый натурализм, не имевший после Донателло пророка в скульптуре, нашел в наше время двух: Родена — во Франции и Константина Менье — в Бельгии. Менье (ум. 1905) является Милле в скульптуре, Милле, который правдиво изображает не крестьян, но рудокопов и рабочих. Роден более разнообразен, более поэт, но вместе с тем менее уравновешен и более задорен. Наряду с великолепными портретами, которые Донателло мог бы признать своими, с целыми группами, проникнутыми глубоким чувством и страстностью, он имеет смелость воплощать в эскизах свои грезы, фантастический бред, часто принимающий чудовищные и исключительные формы. Но, даже заблуждаясь, этот художник не теряет своей силы; формы остаются проникнутыми трепетом жизни; глина и мрамор проявляют ту же чрезмерную чувствительность, которой наделен и художник.

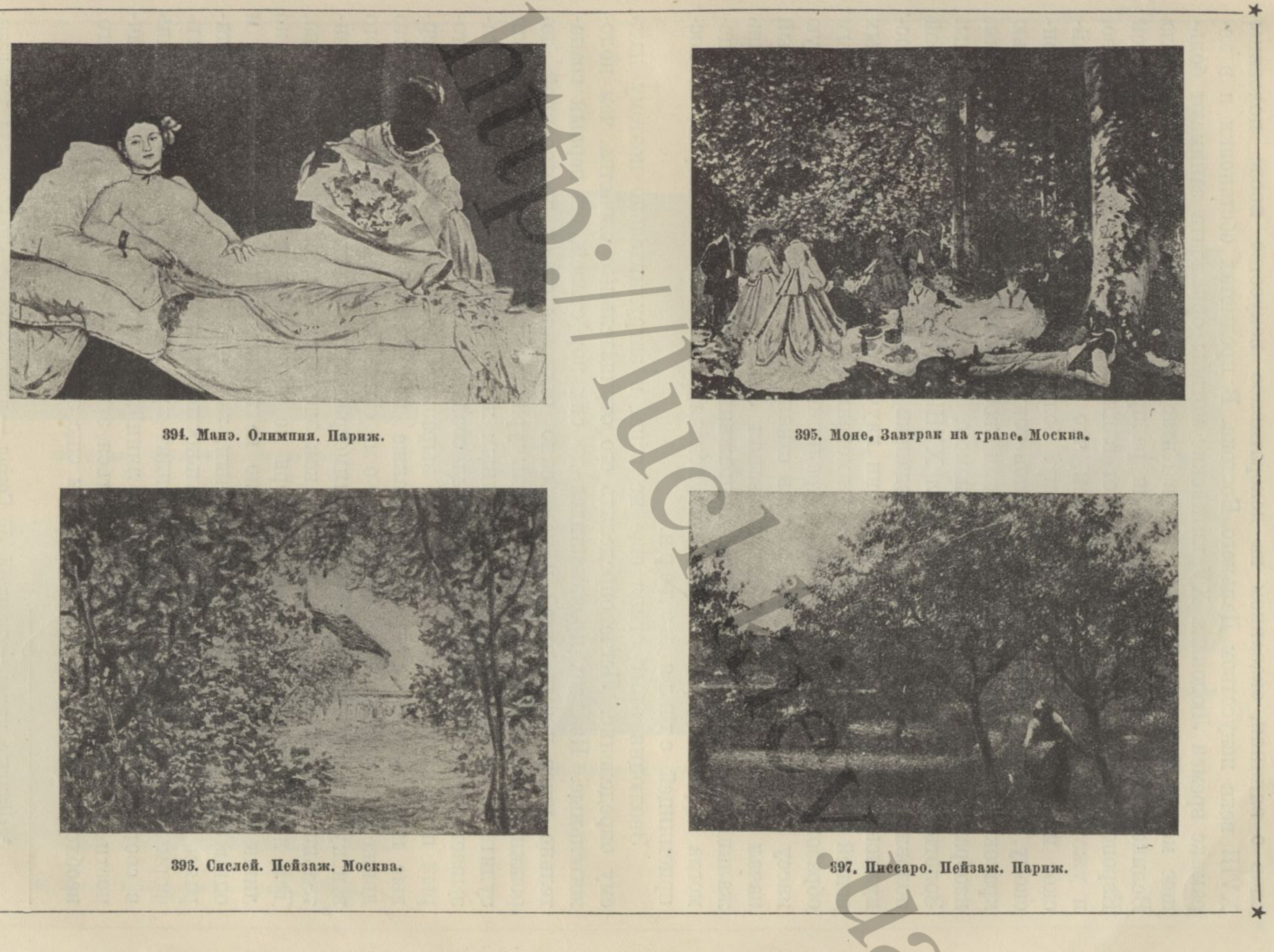
Флорентийское влияние отметило своей печатью утонченного мастера-гравера, занимавшегося изготовлением монет и медалей; но он не был ни флорентийцем, ни греком; своим изысканным изяществом он больше напоминает школу Фонтенебло и Жана Гужона, первого французского истолкователя итальянского искусства.

Один из соперников Роти, но старше его, Шаплен, был теснее связан с классическими традициями, чем с французскими медальерами XVII века, Дюпре и Вареном.

В конце XIX века скульптура обогатилась новым выразительным средством — возрождением полихромии, которая с каждым днем завоевывает все бóльшую область. Полихромия была изгнана из скульптуры лишь в эпоху Микель-Анджело, потому что в это время было найдено много античных статуй, вымытых дождем; в древности и в средние века камень покрывали красками; в первой половине XVI века мы встречаем много примеров полихромии, в Испании же она начинает все более распространяться вплоть до наших дней. Мы даже имеем право утверждать, что в народной и религиозной скульптуре она никогда и не прекращалась. В этом возврате к раскрашенной скульптуре, которой, быть может, принадлежит будущее, роль инициатора выпала на долю одного французского художника, Жерома, одновременно живописца и скульптора, но более оригинального скульптора, чем живописца, автора сидящей фигуры, олицетворяющей собою некрополь Танагры. Барриас во Франции и Клингер в Германии пошли решительно по тому же пути.

Мы уже указали в французском искусстве на множество влияний

 чужеземных и искусства прошедших времен Англии, Испании, Голландии,



394. Манэ. Олимпия. Париж.

395. Моне. Завтрак на траве. Москва.

396. Сислей. Пейзаж. Москва.

397. Писсаро. Пейзаж. Париж.

Германии, Венеции, Флоренции, Рима. Нам еще остается сказать несколько слов о влиянии, оказанном на декоративное искусство после половины XVIII века искусством Дальнего Востока. В предметах обстановки и в керамике времен Людовика XV китайские мотивы орнамента занимают большое место. Производство фарфора в Китае начинается уже в эпоху Карла Великого; после XIII века торговля распространяет образцы его по всей Европе; в XVIII веке оно оказывает влияние на декоративное искусство, и уже Ватто забавляется иногда тем, что пишет «китайщину». Но китайское искусство дало начало другому, более талантливому, именно японскому, отличающемуся необыкновенной тонкостью рисунка, причудливостью красок, презирающему симметрию ради своего рода утонченного косоглазия, изображающему животных с реализмом, неведомым искусству Европы. Золотым веком этого искусства был XVIII; Европа открыла его во второй половине XIX. Эти принесенные издалека влияния в первую очередь коснулись декоративного искусства; они научили его технике лакированных вещей из папье-маше, керамики, применению обливной эмали, но главным образом помогли освободиться от традиций прошлого. Век, давший такую массу художников, не сумел создать стиля; после стиля Империи, который начал возникать в конце царствования Людовика XV, процветал лишь жалкий эклектизм или рабское подражание прежним стилям. Япония помогла Европе открыть то, что она искала; она была не матерью, но восприемницей стиля модерн.

Эволюция этого стиля еще не ясна, и затруднительно поэтому дать ему определение. Легче определить его отрицательные свойства, чем положительные. Из всех проявившихся до сих пор стилей, он первый сознательно ищет новых путей и намеренно отклоняется от проторенной дорожки. Отсюда один лишь шаг к вычурному и уродливому; но нельзя судить о нем по нескольким единичным нелепостям. Стиль этот, как показывает его английское название, был создан под влиянием Рёскина, который проповедывал культ простоты, выразительности линии и красок; первые шедевры его были созданы также под влиянием прерафаэлитского движения Уильямом Моррисом; стиль этот имеет много сродного в искусстве Японии — свободу от симметрии и греческих ордеров, удивительное сочетание флоры и фауны как элементов декоративного искусства. Тем не менее, искуство стиля модерн не старалось подражать Японии, но лишь пользовалось ее уроками. Оно не терпит никакого подражания и одинаково пренебрегает как античным, так и готическим искусством, стараясь выражать лишь индивидуальность, воплотить мысль, передавать формы в схематичном виде. Оно видит красоту не в изяществе, но лишь в соотношении, в выразительности линий, в яркой или нежной гармоничности красок. Прежде чем восхищаться этим искусством или осуждать его, необходимо дать время созреть этим еще зеленым плодам [1].

---

[1] «Пришло время, — писал M. H. Cochin, — произнести De Profundis над так называемым moderne style» (Gazette des Beaux-Arts, 1903, II, стр. 44). Я нахожу этот приговор преждевременным.



401. Ренуар. Портрет артистки Самари. Москва.



400. Ван-Гог. Прогулка заключенных. Москва.



398. Сезанн. Натюр-морт. Ленинград.



399. Гогэн. Таитянская пастораль. Москва.

После того как мы окинули беглым взором прошедшее, можем ли мы взять на себя смелость заглянуть в будущее? Что готовит судьба искусству XX века?

Во-первых, местные школы прекратят свое существование. Благодаря быстроте и легкости сообщения исчезнут школы, направление которых было различно, несмотря на близкое расстояние — в несколько лье, как это было в Афинах и Аргосе, Флоренции и Перуджии, Брюгге и Турнэ. После XVII века школы становятся национальными; мы видим школу французскую, школу английскую, школу испанскую. Около половины XIX века французская школа занимает господствующее положение, одерживает верх и начинает давать тон другим школам; но в то же время исчезает единство этой школы; мы встречаем в ней классиков, романтиков, реалистов, идеалистов, импрессионистов. Таким образом можно предположить, что школы не будут больше различаться по названиям городов или народов: соревнование будет происходить не между странами, но между принципами.

Насколько расширилась и вместе с тем упростилась область наших исследований! В XIX веке впервые в истории современное искусство, дитя Возрождения, находит представителей во всех европейских странах: скульптор Торвальдсен, живописцы Таулоу и Эдельфельдт в Скандинавских странах; скульпторы Антокольский и Трубецкой, живописцы Верещагин, Репин и Серов в России; венгерец Мункачи, галициец Матейко, чех Брожек, грек Раллис, турок Хамди-бей. Соединенные Штаты свершили блистательное шествие на арену искусства в лице скульпторов, подобных Сен-Гауденсу (ум. 1907), живописцев, подобных Уистлеру, Александеру, Сардженту. Эти художники и многие другие, получившие образование в Париже, Риме и Германии, положили основание в различных странах школам, уже не национальным, но черпающим вдохновение и силы из великого источника европейского искусства.

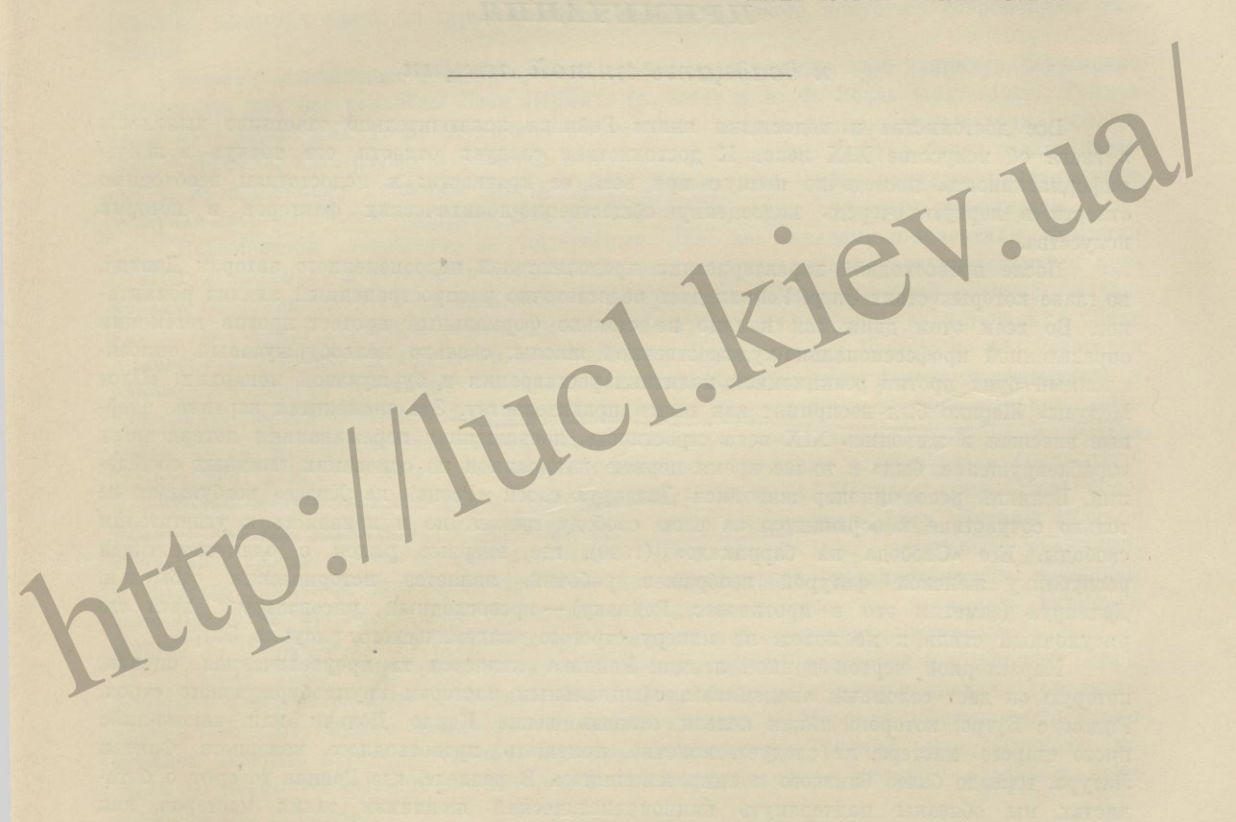
Будет ли искусство будущего главным образом натуралистическим? Вряд ли. Одно из замечательных открытий XIX века — фотография — познакомила нас очень близко с действительным миром. Какой художник, даже если талант его равняется ван-дейковскому, станет в наше время соперничать с чувствительной пластинкой? [1] От искусства мы главным образом ждем того, чего не может дать фотография, даже цветная, именно — красоты формы и движений, блеска, силы или таинственности краски, одним словом того, что в области литературы дает поэзия. Искусство XX века будет, я в этом убежден, идеалистичным и в то же время народным; оно будет выражать вечное стремление человека, всех людей к тому, чего нам нехватает в обыденной жизни, к той роскоши и красоте, которых требует наше чувство; а этому требованию не может удовлетворить никакой прогресс утилитарного характера.

---

[1] «Какое безумие стараться копировать природу. Надо стараться лишь итти наравне с нею», говорил Пювис де Шаванн.

Я далек от мысли, что общественная миссия искусства закончена или близка к концу; наоборот, я думаю, что XX век отведет ему еще более широкую область, чем предшествовавшие. Он также будет придавать, — я по крайней мере на это надеюсь, — все большее значение преподаванию искусства. В наше время этого рода знанию культурный человек, какова бы ни была его профессия, не может оставаться чуждым. С таким чувством уверенности готовил я этот курс общей истории искусства, принятый вами так радушно; заканчивая его, мне остается лишь принести вам мою глубокую благодарность.

Июнь 1903 г. — июнь 1904 г.



ПРИМЕЧАНИЯ

к двадцать пятой лекции

Все достоинства и недостатки книги Рейнака исключительно отчетливо выявлены в главе об искусстве XIX века. К достоинствам следует отнести его точную и ясную информативность, достаточно полную при всей ее краткости; к недостаткам необходимо отнести в первую очередь недооценку общественно-политических факторов в истории искусства.

После превосходной характеристики продолжателей недооцененного автором Давида, во главе которых стоит Энгр, Рейнак дает недостаточно распространенный анализ романтиков. Во всем этом движении налицо не столько формальный протест против гегемонии определенной профессионально-художественной школы, сколько мелкобуржуазный оппозиционный бунт против реакционной политики реставрации и буржуазной монархии. «Плот Медузы» Жерико был воспринят как вызов правительству. Эта знаменитая картина, впервые внесшая в живопись XIX века страстность, посвященная переживаниям потерпевших кораблекрушение, была в то же время первой, написанной на основании газетных сообщений. Великий революционер живописи Делакруа своей «Резней на Хиосе» возбуждает не только сочувствие к борющимся за свою свободу грекам, но и ненависть к угнетателям свободы. Его «Свобода на баррикаде» (1830), где впервые рядом с олицетворяющей республику женской фигурой изображен рабочий, является историческим событием. Делакруа (заметим это в противовес Рейнаку) — превосходный рисовальщик, хотя его рисуночный стиль и не похож на манеру строгого академического рисунка Энгра.

Характерной чертой данной лекции Рейнака является та преувеличенная оценка, которую он дает салонным академикам, официальным мастерам крупнобуржуазного строя. Рядом с Бугро, которого никак нельзя ставить выше Карло Дольчи или какого-либо иного старого мастера, не следует, конечно, помещать превосходного колориста Фантен Латура, гораздо более близкого к импрессионистам. В разделе, где Рейнак говорит о баталистах, мы обязаны подчеркнуть националистический шовинизм таких мастеров, как Детайль. Только при правильном учете официально-реакционной идеологии господствующего в XIX веке салонного академизма мы можем понять оппозиционную природу мелкобуржуазных течений. В первую очередь здесь важны «барбизонцы», заслуженно называемые первыми «пленеристами», — живописцы, ищущие правды в живописи на открытом воздухе; их «бегство» из города в деревню, их отшельничество и нежелание прислуживаться к официальным вкусам крупной буржуазии выявляют их «пассивный бунт» против господствующей классовой эстетики. Они были безусловными предтечами реализма в XIX веке. Пассивному реализму Ж. Ф. Милле, непосредственному участнику группы барбизонцев (1814—1875), правильно противопоставить активный реализм Гюстава Курбе. Курбе, не «бежавший» из города, не только изображал трудящихся; важен тот решающий факт, что он принял активное участие в Парижской коммуне 1871 г. В лице Курбе мы приветствуем одного из первых сознательных борцов за реализм, который правильно понял характер подлинного реализма — антиидеалистический, с одной стороны, и связанный с современностью демократический, — с другой. Фигура Эдуарда Мане значительна в дру-

гом плане: в его лице мы видим первого представителя борьбы за «свободу искусства», которая, в основе своей являясь мелкобуржуазным протестом против нивелирующего гнета всей системы капитализма, вырождается впоследствии в узкопрофессиональный формализм. «Пленеризм» как метод и «импрессионизм» как организованное течение, опиравшееся на идеологию «искусства для искусства», не должны конечно отождествляться, и в этом отношении совершенно прав Рейнак. С другой стороны, нет более ошибочного места в книге Рейнака, нежели то, где он бегло упоминает П. Сезанна (1839—1906) среди других «пейзажистов-пленеристов». Правда, в то время, когда Рейнак писал свою книгу, значение Сезанна полностью ускользало от подавляющего числа критиков. Живопись Сезанна сыграла свою роль скорее для мастеров XX века. Нам приходится видеть в ней преодоление импрессионизма, противопоставление субъективизму последнего «объективного» качества формального объема и цвета; формализм, неизбежно вытекающий из установок Сезанна, является одной из характернейших черт упадочного искусства современного нам Запада.

В числе живописцев, «сочувствующих» рабочему движению, как, например, безусловно интересные для нас реалисты Леон Лермитт (р. 1844) и А. Ф. Ролль (1847—1919), Рейнак упоминает также имя Т. А. Стейнлена (1859—1928). Однако лучшие произведения последнего — графика, литографии и рисунки в журналах. Здесь же уместно будет отдать должное и пропущенному Рейнаком имени Оноре Домье (1810—1879), великого политического сатирика-литографа всей середины XIX века, бывшего также чудесным живописцем.

Переоценены совершенно не интересные для нас академики-эклектики Франции в области живописи и скульптуры, имена которых для нас являются отрицательными примерами беспринципной смеси идеализма и натурализма. Бонна, хороший колорист, в данном случае может считаться исключением, но не Рикар, Дюран или какой-нибудь А. Леви в живописи, Барриас, Дюбуа и др. в скульптуре. Рядом с этим Рейнак не без некоторой националистической тенденции объявляет «совершенно забытыми» немецких романтиков и назарейцев первой половины XIX века. В их числе следует помнить замечательного колориста К. Д. Фридриха (1774—1840), острого мастера политической гравюры А. Ретеля (1816—1859); раньше и выше Беклина современность поставит А. Фейербаха (1829—1880) и особенно монументалиста Ганса фон-Марэ (1837—1887). А. Менцель (1815—1905) будет памятен нам как изумительный иллюстратор и автор составившей эпоху картины «Рельсопрокатный завод». Такие художники, как Ф. Штук или Г. Макс, могут быть упомянуты в качестве типичных представителей немецкой буржуазной идеалистической живописи. Из английских представителей буржуазного реализма хотелось бы напомнить типичную фигуру У. П. Фрита (1819—1905), мастера огромных повествовательно-жанровых картин.

Самый конец XIX века в книге Рейнака отмечен некоторой переоценкой стиля модерн в изобразительных искусствах. Это течение было по существу вполне формалистическим. Выделить можно только имя писателя-утописта У. Морриса, выступавшего с проповедью возврата к самодеятельному кустарному мастерству средних веков; установка эта была до некоторой степени плодотворна в одной только сфере, именно — в области полиграфического искусства.

Рейнак кончает свою книгу, написанную в самом начале XX века, любопытным прогнозом будущего развития искусств в этом веке. Действительность жестоко опровергла предсказания (или, вернее, пожелание) буржуазного искусствоведа. Искусство в XX веке, в частности искусство Франции, не стало «народным» и не было «идеалистичным» в том смысле, который вкладывает Рейнак в это понятие. Прав был Рейнак только в том, что оно не оказалось реалистическим. В период загнивания капитализма реализм для буржуазии оказался уже невозможным.

Общий очерк истории западного искусства в первых десятилетиях XX века может быть здесь дан только предварительно. За Францией сохранялись в течение всего этого времени ведущая роль и наибольший авторитет в вопросах искусства. Вне Франции в начале XX века выделяется только одна фигура — швейцарского живописца-монументалиста Фердинанда Ходлера. Неоспоримо более важное значение также и скульпторы Франции (Бурделль, Майоль) по сравнению со скульптурой Германии (М. Клингер, А. Гильдебранд). Но в пределах самого французского искусства продолжалось расслоение, «академизм»

сходил на-нет. Распад импрессионизма стал совершившимся фактом, живопись на открытом воздухе, искания светотени и воздуха сменились откровенным формалистическим исканием сочетаний объемных элементов («кубизм» около 1910 г.). В начале кубизм следовал заветам Сезанна, создавая свои абстракции на основе изучения реальных предметов. Под руководством П. Пикассо (р. 1881) кубизм перешел затем к совершенно откровенному отвлеченному комбинированию отдельных элементов видимого мира во внереалистическом, «беспредметном» плане.

«Футуризм» — наиболее «надуманное» из всех новейших течений — провозгласил культ самодовлеющей динамики, уничтожавшей всякую реалистически мыслимую изобразительность. Футуризм возник, как известно, в Италии в связи с ростом империалистических тенденций еще до войны 1914 г. и впоследствии сошел на-нет, замененный более подходящим для фашизма грубым, прославляющим силу, по существу идеалистическим, псевдоискусством.

«Крайняя» живопись Германии выдвинула к этому времени «экспрессионизм» — течение, культивировавшее сознательное искажение форм видимого мира во имя наиболее острого воплощения личных переживаний. В своей методологии экспрессионисты без достаточного основания ссылались на пример замечательного голландско-французского мастера В. Ван-Гога (1853—1890), бывшего одним из самых искренних искателей наибольшей выразительности образов видимого мира, болезненно переживавшего свое одиночество.

Является безусловно значительным искусство П. Гогена (1848—1903), мастера, бросившего капиталистическую Европу для работ среди «невинных дикарей» Океании. Его наиболее сильная сторона — декоративная красочность. Последняя представляется формалистически перенапряженной у А. Матисса, вождя французских «диких», доводящего цвет в картине до предельной самодовлеющей яркости.

Кризис, связанный с империалистической войной, вызвав резкое усиление пессимистического идеализма в рядах немецких экспрессионистов, выдвинул исключительно крайнее отрицание какой бы то ни было логичности в искусстве у «дадаистов» (например Макс Эрнст). Фашизм ведет в тех странах, где он торжествует, к исключительному упадку творчества; от явного упадка не может спасти, в частности, современное искусство Италии провозглашенный там «неоклассицизм». Буржуазное искусство капиталистического Запада находится в тупике, и менее всего может вывести его оттуда «последний» из «стилей» Парижа, «сюрреализм», являющийся самодовлеющим и беспринципным формализмом.

На этом фоне высокий интерес представляют первые явления революционного искусства западного пролетариата. В первую очередь развивается графика (Г. Гросс в дофашистской Германии, Ф. Эллис в США, Ф. Мазереель в Бельгии). Отчасти связанная с представителями графических искусств прошлого поколения (как Т. А. Стейнлен или К. Колльвиц, родившаяся в 1865 г.), эта современная революционная графика капиталистических стран культивирует плакат и главным образом журнально-газетный рисунок. Стилистически она пользуется многими приемами экспрессионизма и других формалистических течений, но ведет к реализму, вырабатывающему порой совершенно новые художественно-выразительные средства, находя их в языке техники, кино и фото (фотомонтажи Джона Хартфильда). Очень важно отметить, что этот новый реализм западных пролетарских художников оказывается окрашенным в чисто политические тона. Сатира по адресу капитализма и пропаганда идей демократии, борьба с фашизмом являются характерными чертами этого искусства. Особо следует заметить развитие его в героически борющейся с фашистами-интервентами республиканской Испании.

Для всех передовых художников Запада характерна искренняя и постоянная тяга к Советскому союзу, искусству которого единственно открыты в настоящее время исторические перспективы.

Проф. С. В. Безсонов

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

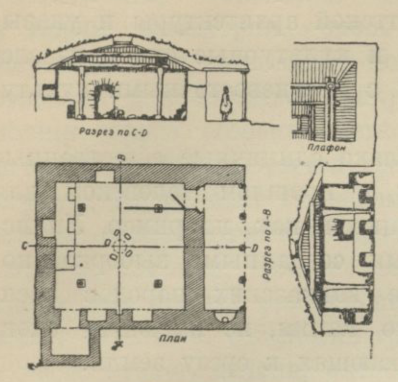
1. ДРЕВНИЙ МИР

Археология и этнография свидетельствуют о трех древнейших, основных типах человеческого жилища: пещера, землянка и шалаш. Каждый из этих типов с развитием экономики и социальной жизни постепенно переходит в более сложные по планировке, композиции и декоративным формам виды. Эти основные типы жилища существовали в древности и на территории СССР и, как в других странах, легли в основу народного зодчества. Мы можем с значительной полнотой проследить распространение пещеры, землянки и шалаша на территории СССР. Весь север от Карелии до Берингова пролива, по берегам Белого моря и Ледовитого океана, пользовался сравнительно до недавнего времени конусообразным шалашом — «чумом», покрывавшимся в зависимости от форм хозяйствования древесной корой, шкурами и т. п. Еще Тацит писал, что прибалтийские народы жили в убогих шалашах. Шалаш близок к решетчатой, крытой войлоком ульеобразной юрте кочевых народов Алтая и Средней Азии. Устойчивость этого типа жилища подтверждается свидетельствами средневековых путешественников Плано Карпини и Рубрукса, описывающих его примерно в том же виде, который известен нам.

Древними остатками архитектуры, датируемыми II тысячелетием до н. э. и сближаемыми с памятниками культур месопотамской, эгейской и фессалийской, являются глинобитные площадки, принимаемые обычно за жилые и ритуальные сооружения. Они найдены в районе Триполья и в прилегающих к нему местностях Украины. Жилища здесь возводились над четырехугольными ямами из столбов и прутьев и обмазывались глиной. Стены и пол после тщательного выглаживания и обжига белились и даже раскрашивались. Постройки располагались по окружности в один или несколько рядов. При раскопках находят большое количество раскрашенной керамики, глиняных статуэток, оружия — преимущественно из камня и кости.

Наиболее древними памятниками монументальной архитектуры, встречающимися на обширной территории СССР и относимыми к эпохе неолита, являются мегалитические памятники: менгиры, дольмены и кромлехи. Особенность наших менгиров состоит в том, что они во многих случаях получают скульптурную обработку. Так, «Чемакский камень» на Енисее заканчивается головой барана, «Бирская баба» имеет на кромке очертание человеческой маски; камням в Гехамских горах Армении придана форма рыб — «вишапы». Многочисленные дольмены встречаются на Северном Кавказе и в Крыму. В Азово-Черноморском крае, наряду с дольменами обычного типа, встречаются и выложенные в форме крытых коридоров или высеченные из монолитов. Снаружи дольмены не имеют никаких изображений или орнамента, но внутри иногда встречаются неразгаданные до сего времени зигзагообразные линии, сделанные острым орудием. Из кромлехов следует отметить находящийся близ Николаева на Украине и состоящий из четырех кругов вертикально поставленных камней.

Медь и золото были первыми металлами, которые начал использовать и перерабатывать древний человек. Из меди он изготовлял орудие и оружие, из золота — украшения. Довольно скоро сравнительно мягкая медь была заменена более упругой бронзой. Наиболее близкими очагами, откуда бронзовая культура распространяется по территории нашего Союза, являются Месопотамия, Передняя Азия и эгейский мир. Распространение могло итти как водным путем — через Черное море, так и сушей — через Кавказ. Посредниками в последнем случае были народы древнего Востока — хетты и халды. В науке ставится проблема самобытности бронзовой культуры Закавказья. Памятники бронзовой культуры, начиная со II тысячелетия до н. э., появляются на Кавказе, на Украине, по течению Волги, на Урале, в Сибири и несколько позднее в средней полосе старой России. Остатки халдской бронзовой культуры встречаются по всему Закавказью. Высокой художественной техникой отличается кобанская культура, памятники которой находятся на территории Северной и Южной Осетии. К периоду бронзовой культуры I тысячелетия до н. э. относятся крепостные сооружения в Армении. Как в развалинах этих укреплений, так и вблизи на скалах найдено много клинообразных надписей, теперь свободно читаемых, которые удостоверяют о постройке здесь укреплений при завоевании этой территории халдами — народом, жившим в районе озера Ван. Халдские укрепления в Армении (IX—VII века до н. э.) можно свести к двум основным типам: а) небольшое пространство, обнесенное стенами, выложенными всухую из незначительно обработанных камней, например Хаджи-Халиль, Ади-Аман, и б) укрепления более значительных размеров, обычно напоминающие в плане треугольник, разделенный внутри стенкой на две части: цитадель (внутренний, малый треугольник — обычно наиболее высокая часть территории укрепления) и укрепленное поселение (остальная трапецоидальная часть территории укрепления), например Берди-Глух. В укре-



402. Армения. Карадам.



403. Ольвия. Эллинистический дом (реконструкция проф. Фармаковского).



404. Армения. Вахаршапат. Храм Репсиме.



405. Армения. Монастырь Ахпат.

плениях второго типа наблюдается лучшая притеска камней и даже выкладка стен в два параллельных ряда с завалом внутреннего пространства. Строительство халдов является вариантом хеттской архитектуры и указывает на былые экономические, политические и культурные связи населения этой части нынешней территории СССР с древневосточными культурами мира.

В нашем Закавказье сохранились не только единичные естественные и искусственные пещеры, использовавшиеся в прошлом человеком для жилья, но и целые пещерные города, являющиеся, как, например, Уплис-Цихе около Гори, искусственными комплексами, созданными выборкой породы. Переход от пещеры к каменной сакле кавказских народов ясен. Сакля — это искусственная пещера из дикого камня, не имеющая окон, крытая дерном, обычно задней стеной примыкающая к срезу земли.

Пережитком землянки является у айрумов Азербайджана и в Армении «карадам», т. е. черный дом, устраиваемый на площадке, образуемой выемкой земли в откосе горы. Стены карадама ставятся с таким расчетом, чтобы три из них примыкали к срезам земли и только передняя со входной дверью и навесом перед ней являлась открытой. В плане карадам представляет квадрат; боковые стенки карадама несколько выступают вперед, организуя пространство перед входом, открытое с передней стороны и завершенное плоской крышей, которая поддерживается четырьмя деревянными столбами. Самым интересным в архитектурном отношении в карадаме является его перекрытие, держащееся на четырех деревянных столбах, поставленных среди комнаты по квадрату; перекрытие уступами подымается вверх по направлению к центру, где устроено отверстие для выхода дыма от очага. К карадаму близок по планировке и основным композициям грузинский «дарбаз», отличающийся еще более эффектным устройством на двух столбах многоярусной крыши и богатством деревянной резьбы.

В VIII—IV веках до н. э. рабовладельческая Греция, в целях получения хлеба и в интересах сбыта продукции, организует по берегам Черного моря колонии, куда переселяется часть греческого населения и где возводятся целые города по принципам греческого искусства.

Греческие колонии на берегах Черного моря имели исключительное значение для местного населения. Греки познакомили скифов с техникой обработки железа, через греков сюда впервые проникает письменность, местное население знакомится с большим мастерством греков в области архитектуры, скульптуры, живописи, керамики, художественной обработки металла. Классическая Греция, еще больше эллинистический мир, римский империализм и христианская Византия оставили культурные следы на Крымском и Кавказском побережьях Черного моря. Распространение предметов греческой и римской культуры и искусства среди местного населения можно проследить далеко на север от Черноморского побережья. Памятники античной культуры находятся в районах Полтавы, Курска, Брянска и т. п.

Из греческих колоний на берегу Черного моря лучше других изучены Ольвия близ Николаева, Херсонес — возле Севастополя, Пантикапея — у Керчи, Фанагория — около Тамани, Диоскурия — близ Сухуми и др. Изучение этих комплексов показало, что основанные греками города существовали и в эллинистическую, римскую и византийскую эпохи. История жизни города особенно четко прослеживается на стенах Херсонеса, где в самом низу встречается греческая кладка из хорошо обтесанных блоков всухую, датируемая IV веком до н. э.; над ней лежит простая квадровая кладка эллинистического времени — II век, выше встречается бутовая римская и, наконец, обильно залитая цемянкой — византийская. В Ольвии также встречаются остатки стен и башен, датируемых от IV века до н. э. и до VI века н. э. От многих греческих храмов сохранились лишь фрагменты в виде кусков колонн, антаблементов, акротерий, статуй, представляющих большую художественную ценность и свидетельствующих о значительной технике выполнения. Хорошо в плане и основных частях сохранился эллинистическо-римский храм в Баш-Гарни, близ Еревана в Армении. Здание возведено на высоком пьедестале, сложено из базальтовых плит и представляет собой периптер с шестью колоннами ионического ордера на торцах и восемью — на продольных сторонах. Завершалось оно богато декорированной профилевкой, резьбой по камню на антаблементе и фронтонами без скульптурных групп. Здание датируется II—III веками н. э. В Ольвии удалось найти остатки двух жилых домов эллинистического времени, в Пантикапее и Херсонесе — остатки терм римского времени.

Интересную для науки группу памятников представляют могильные сооружения в районе Пантикапеи, Фанагории, Ольвии и Херсонеса. Их можно свести к трем основным типам: а) подземные склепы, выложенные из хорошо обтесанных блоков, квадратные или, редко, круглые в плане однокамерные с уступчатыми перекрытиями (к склепу ведет галлерея); б) склепы, состоящие из двух или трех камер, расположенных по оси от входа (у большинства многокамерных склепов своды полуциркульные); высеченные в твердых породах и иногда связанные между собой проходами комнаты для погребения, обычно называемые катакомбами. Первый тип относится к греческому времени, второй — к эллинистическому и римскому, третий — к римскому и византийскому. Во многих случаях склепы и катакомбы покрыты прекрасной фресковой росписью, представляющей сцены из мифологии, военного быта и семейной жизни. Наиболее древние склепы имеют роспись стен типа инкрустаций, которая до сих пор сохраняет еще разнообразие и яркость раскраски под мрамор, подобно росписям в Приене и на острове Делосе. В более поздних склепах инкрустация передается не пластически, а живописно и дополняется изображениями из реальной жизни. С I века н. э. стены склепов и катакомб покрываются живописью, повторяющей мотивы эллинистического времени, но рисунок ее становится тоньше и краски нежнее (склепы Анифестерия и Алкима). Во II веке н. э. рисунок склеповой живописи становится резче, краски контрастнее, появляются новые мотивы, например разбросанные цветы, подвешенное покрывало (склепы, описанные Ашиком и Стасовым). Наконец, в склепах

Пантикапеи встречается геометризованная роспись еще более позднего времени.

В причерноморских греческих колониях была широко развита гончарная и керамическая промышленность, о чем свидетельствуют как обнаруженные при раскопках остатки керамических мастерских, так и многочисленность находимой посуды с клеймами местных представителей фиска (астиномов). Посуда здесь выделывалась и расписывалась по образцам, привозимым как из Греции, так и из Малой Азии (Пергама).

Как уже упомянуто выше, греко-римская культура и искусство воспринимались и коренным населением побережья Черного моря и украинских степей — скифами и сарматами. При погребении вождей скифы устраивали по греческим образцам склепы, хотя у скифов склеп обычно бывал бревенчатый, а выложенные из камня имели деревянную крышу. Находимые в скифских склепах предметы свидетельствуют о распространении в быту у скифов вещей, изготовленных греками, и о попытках местного населения самим изготовлять предметы по греческим образцам. Нередко греки изготовляли предметы специально на скифский вкус. Серебряная ваза из Чертомлыкского кургана и электроновая — из Куль-Обского, судя по технике и художественной работе, скорее всего изготовлены греками, но сюжеты на этих вазах представляют сцены из скифской жизни. Использование в быту местного населения предметов греческого искусства наблюдается на территории всей Украины, в Воронежской и Северокавказской областях.

2. РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

С переходом причерноморских колоний к Византии (IV век н. э.) и распространением христианства по берегам Черного моря здесь возводится много христианских храмов. В Херсонесе имелись храмы базиличные, ротондообразные, крестообразные по своим планам и композиции. В развалинах храмов найдены колонны с ионическими или коринфскими капителями, а также и с чисто византийскими — кубообразными, ремесленной работы, повидимому, привозившиеся в готовом виде из константинопольских мастерских. Многие храмы Херсонеса имели мозаичные полы. Так называемая «уваровская» базилика имела в боковых нефах мозаичные полы с рисунком из белых восьмиугольников, в которых по красному полю были вписаны черные, равноконечные кресты. В мозаиках Херсонеса встречаются изображения голубей, павлинов и др. Преобладающие цвета — белый, черный, красный, желтый. Лучшие памятники датируются VII—IX веками н. э. Остатки храмовых сооружений византийского стиля найдены в Партените, Эскикермене в Крыму, Пицунде и других местах на Черноморском побережье Кавказа.

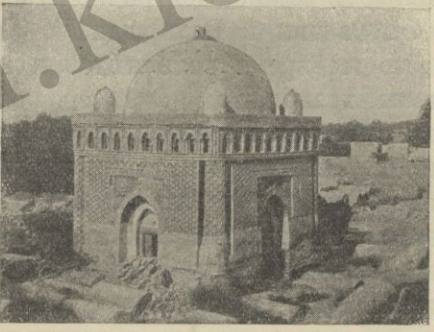
Возникновение в IV—V веках н. э. в Передней Азии больших феодальных государств — Византии и Персии (сассанидов) — сыграло известную роль в жизни народов Закавказья — армян и грузин, близко стоящих к античной и восточной культуре. В Закавказье возникают феодальные го-



406. Грузия. Мцхети. Храм креста.



407. Грузия. Кутаиси. Капитель собора Баграта (камень).



408. Бухара. Мавзолей Измаила Саманида.



409. Самарканд. Медрессе Шир-Дор.

сударства — Армения и Грузия, то вассальные, зависимые от Ирана или от Византии, то столетиями пользующиеся политической самостоятельностью. Экономическое и культурное тяготение у закавказских народов было более к Византии, чем к Ирану; из Византии распространяется здесь христианство. Армения и Грузия ведут политическую борьбу с Ираном и Багдадским халифатом.

Памятники христианского зодчества в Армении и Грузии дают самостоятельные художественные решения. Изучение показывает, что в Армении и Грузии мы встречаемся не с вариантами византийского искусства, а с самобытным национальным искусством, отличающимся от византийского своими характерными особенностями.

Наиболее ранним памятником христианского средневековья Армении является Эрируйская базилика, по своему плану и композиции повторяющая приемы сирийской архитектуры. Связь Армении с Сирией длится до VII века. Архитектура этого периода отличается преобладанием конструктивных форм. В течение VII—XII веков в Армении вырабатываются новые архитектурные типы и формы. Преобладающим типом являются крестообразные в плане, центрично-купольные храмы, например храмы Репсиме и Эчмиадзин в Вахаршапате. Орнаментация здания еще незначительна. В это же время появляются и круглые, иногда имеющие два и даже три этажа, храмы, как, например, Звартноц в Вахаршапате. В последних наблюдаются богатая орнаментировка стен, резьба по камню. В Звартноце интересны мотивы гроздьев винограда и гранат на стенах и великолепно исполненные на капителях колонн птицы. В X веке Армения достигает политического могущества, архитектура ее усовершенствует и развивает ранее выработанные типы и формы. Стены зданий нередко покрываются каменной резьбой, подчеркивающей фасады сооружений. В XI—XII веках развивается строительство городов; в церковную архитектуру вводятся пристройки чисто гражданского характера — притворы и порталы, например в Санаине и в Ахпате. Внутри храмов стены покрываются фресковой живописью.

Из гражданской архитектуры Армении можно указать на остатки дворца в Ани, отличающиеся высокой чистотой кладки из гладко обтесанного туфа, остатки крепостных стен и башен и несколько мостов, например мост в Санаине.

Наиболее древним типом храмового строительства в Грузии является небольшая, однонефная базилика, покрытая на два ската. Но уже к VII веку предпочтение отдается центрично-купольному решению, примером чего служит «Храм креста» в Мцхети. Его внешние массы отражают внутреннее членение, купол еще не приобрел, как впоследствии, конусообразной формы, архитектура увязана с природой. К этому решению близки храмы в Цроми, в Атени. Внутренность здания в Цроми, наряду с фресками, имеет и мозаики. Прерванная арабским нашествием культурная жизнь Грузии возобновляется с XI века. Вырабатывается типичный грузинский храм, в плане представляющий вытянутый прямоугольник. Композиция храма говорит о происхождении его от трехнефной базилики, пересеченной трансептом и увенчанной в месте пересечения центрального нефа бараба-

ном и конусообразным куполом. Внутри здание утрачивает базиличное членение и представляет единое внутреннее пространство, вписанное в прямоугольник, с использованием иногда углов здания под капеллы. Таковы храмы в Кутаиси (Баграта), в Гелати, в Алаверди и собор в Мцхети. С разделением в XV веке Грузинского царства появляются местные типы храмов, осложняющие выработанный в XI—XII веках тип сооружения притворами, галлереями, колокольнями и т. п., причем отдельные участки наружных стен храмов покрываются резьбой по камню (Кутаиси, Самтависси, Икорта, Ананур).

Заслуживают внимания многочисленные фрески, покрывающие стены грузинских храмов. Фрески эти плоскостны, форму выражают контурами, светотень у них отсутствует, перспектива условна, гамма красок проста, чистые красочные пятна контрастны, но все они отличаются исключительной экспрессией и убедительностью. Ранние фрески, X—XI веков, например в Бедиа и в Атени, отличаются свободой трактовки сюжетов, отсутствием канона, и потому в каждом памятнике наблюдается много индивидуальных особенностей. В XII—XIV веках появляются более сложные композиции с пейзажем и архитектурой, например в Бетании и Ахтале. В это время уже наблюдается и некоторая академичность, как, например, в Убнисси и Зарзме. С XVI века чувствуется стилизация, например в Мцхети и Гелати. В грузинских храмах обилен орнамент — геометрический и, реже, стилизованный растительный. Представляя обычно гармонические комбинации простых элементов, орнамент дополняет декоративное впечатление от фресок.

Следует также упомянуть о многочисленных малоизученных родовых башнях и феодальных укреплениях, разбросанных по всему Закавказью и Северному Кавказу. Разнообразие башенного строительства можно свести к трем основным типам, наметившимся еще в период разложения родового строя на Кавказе: а) осетинский — башня с амбразурами в верхней части, б) сванский — башня с короной наверху и в) ингушско-чеченский — башня с пирамидальным покрытием. В плане все эти башни четырехугольные. Дагестанские башни по своей форме являются некоторой разновидностью осетинских. Появление круглых башен относится ко времени распространения иранского влияния на Кавказе, т. е. к XVI—XVII векам. Башни зачастую использовались для постоянного в них проживания.

Исключительное место занимает в народном искусстве резьба по дереву, встречающаяся у всех народов, живущих в СССР. Как общее правило, деревянная резьба по своему характеру является орнаментальной, по художественному назначению — декоративной. Она всегда тесно связана с бытовым укладом жизни. Можно установить два основных вида: рельефная резьба в архитектуре и выемчатая резьба при украшении мебели, утвари, хозяйственных предметов.

В Закавказье архитектурная и прикладная (бытовая в тесном смысле) деревянная резьба получила развитие в Грузии, Юго-Осетии и Сванетии.

Все деревянные части грузинских дарбазов — столбы, балки, венцы — покрыты крупной, смелой, высоко рельефной резьбой. Мотивы напоминают щитки, бляшки, звездочки, реже розетки. Между отдельными участками плоскости, покрытыми резьбой, бежит ленточный орнамент. Исключителен по художественности исполнения орнамент, покрывающий столбы из дарбаза Мачабели в с. Тамарашени, ныне находящиеся в Сталинирском музее. В Юго-Осетии и Сванетии резьбой покрыты столбы, двери, перила в жилищах, а также кресла, диваны, сундуки и прочие деревянные предметы домашнего обихода. Эта резьба делается вглубь; тонкое и умелое расположение орнамента всегда основано на принципе симметрии. Орнамент состоит из сочетания геометрических фигур, звезд, крестов, стилизованных растений.

Возникновение в Средней Азии феодальных отношений восходит еще к доарабскому времени. В основе раннего среднеазиатского феодализма лежит система крупного землевладения, развившегося по рекам и оросительным каналам. Замок дикхана являлся центром экономической и политической жизни района. Все население района трактовалось как крепостные дикхана. Развитие в Средней Азии городской жизни и караванной торговли не изменяло характера общественных отношений.

Культурные связи намечаются с Ираном и китайским Туркестаном. С арабским завоеванием и принятием ислама дикханами в VIII веке начинается централизация страны с сохранением прежних экономических отношений. Выделяются административные центры, например Бухара. Волна мусульманской культуры столкнулась с ирано-парфянской культурой Средней Азии. Завоевание Средней Азии в XI веке турками — сельджуками не изменило существа классовых и общественных отношений. Покорение сельджуками в XII веке Персии, Малой Азии и Закавказья повлекло развитие мусульманской культуры в Азербайджане и Армении, столкнувшейся с культурой ирано-сассанидской в Азербайджане и армянской в Армении. Знакомясь с архитектурой ислама в Средней Азии и Закавказье, следует иметь в виду, что она базируется на местных строительных материалах и является в Средней Азии кирпичной, а в Закавказье — по преимуществу каменной. Отсюда вытекает разнообразие архитектурных форм и особенно декоративных приемов каждой.

Совсем недавно в Таджикистане, на горе Муг, были обнаружены развалины замка, в котором найдены согдийские и древнеарабские рукописи, датируемые VII—VIII веками. Здание окружено стеной, сложенной из сланца, и поставлено на облицованном бутовой кладкой основании. Внутри здание разделено на четыре длинных (17 *м*) и очень узких (не свыше 2,2 *м*) комнаты, крытых сводами. Вход в каждую комнату устроен из общей передней, вытянутой во всю ширину здания. Здание, возможно, имело этажи. Все поделочные части были деревянные. Предполагается, что первая комната использовалась для скота, вторая — для хранения запасов, третья — как приемный зал и четвертая — под жилье. К древнейшему же времени относится башнеобразное сооружение из сырцового кирпича в Термезе,

трактуемое как буддийская «ступа». К эпохе сассанидов, на основании пехлевийских надписей и литературных источников, относят стены Дербента в Дагестане, тянущиеся от Каспийского моря в глубь материка на 40 *км*. Дербентские стены выложены из обтесанных блоков в два ряда, а пространство между ними залито раствором. Линия стены через определенные интервалы перерывается башнями с ложными сводами внутри.

Архитектуры времени арабского завоевания на территории Средней Азии не сохранилось. Близкими к этим временам являются развалины дворцового сооружения в Термезе, сложенного из сырцевого кирпича, со сводами из обожженного, известные под названием «Кырк-Кыз». План сооружения — квадратный. На углах — круглые декоративные башенки. В середине каждой стены устроены ворота, от которых по оси к противоположным воротам идут проезды. В центре, в месте пересечения проездов, разбит двор. По сторонам двора расположены жилые и хозяйственные сооружения. Здание было в два этажа. По своему плану и композиции здание приближается к дворцу багдадских халифов на Евфрате. Хорошо сохранился надгробный мавзолей Измаила Саманида в Бухаре (IX век), квадратный в плане, с декоративными наметками башенок на углах и невысоким куполом в центре, организованным на тромпах. Стены мавзолея покрыты геометрическими узорами, получившимися в результате разнообразной кладки кирпича. По типу этого мавзолея в Средней Азии и Казахстане было построено много других.

От XI—XII веков сохранились в Средней Азии и Закавказье здания, построенные при Караханидах и Сельджукидах. Таковы замечательные по форме и отделке купольные мавзолеи в Узгенте, сложенные из обожженного кирпича и богато декорированные резаной терракотой, тиснеными по алебастру узорами и арабскими надписями. Следует отметить великолепную резьбу по твердому дереву на среднеазиатских колоннах и резные узоры деревянных дверей.

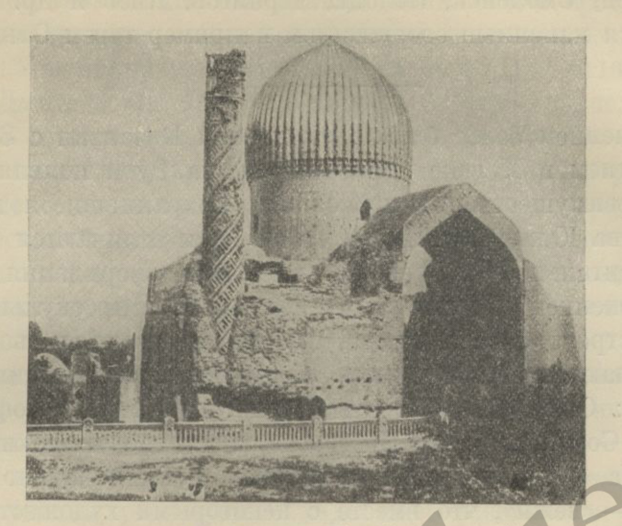
Значительным памятником сельджукского времени является центрический, купольный мавзолей султана Санджара в Мерве (XII век) с своеобразной конструкцией контрфорсов и аркбутанов, принимающих тяжесть купола и образующих во втором этаже открытую галлерею, которая охватывает барабан купола. Здание местами сохранило алебастровую лепку орнамента; его купол в прошлом был покрыт голубыми изразцами. К тому же периоду относятся минареты: в Термезе и Куня-Ургенче (XI век), в Бухаре («Калян») и в Узгенте (XII век). Минареты представляют цилиндры на кубических основаниях, несколько сокращающиеся в диаметре по мере подъема вверх. Только ранний минарет Термеза является одинакового диаметра цилиндром, почему он и кажется более тяжелым. Все минареты декорированы кольцами надписей, расположенных одна над другой через определенные интервалы.

Великолепные образцы сельджукской архитектуры мы имеем в Азербайджане, где сохранились мавзолеи: Ата-Баба (1162) и Ата-Бег (1186), в Нахичевани, построенные местным мастером Эджими Абу-Бекром, и в Карабагляре (XIII век). Подобные мавзолеи являются многогранниками —

в восемь, десять и двенадцать граней. Стены имеют ниши, отделанные цветными изразцами; иногда ниши заканчиваются вверху системой сталактитов. Переход от стен к купольному (конусообразному) завершению делается при помощи пышного фриза из цветных изразцов с арабскими надписями. В карабаглярском мавзолее грани уже округлены. Своеобразным памятником сельджукского искусства в Баку является «Девичья башня» — «Кыз-каласи» (XII век).

Древние жители Украины, Белоруссии и средней полосы РСФСР имели жилищем землянку, из которой и над которой впоследствии выросла деревянная изба. Раскопки (проф. Городцова) Тимоновской стоянки близ Брянска показали, что землянка была жилищем человека уже в эпоху палеолита. Наряду с землянками, в плане четырехугольными, древний человек создает и круглые в плане землянки, крытые конусовидным шалашом, как это установлено при раскопках Огубского городища на р. Протве, около г. Боровска. С течением времени, с развитием строительной техники, в целях предохранения жилища от сырости и для его утепления, стенки землянок начинают обрабатываться деревом. Деревянные стояки или срубы постепенно, в целях устройства световых отверстий и более удобного входа, начинают подыматься над землей и крыться не плоской, а скатной крышей. В итоге развития подобного рода жилища и возникает деревянная, квадратная или прямоугольная в плане изба, с двускатной крышей над ней и с ямой под полом, обычно используемой для хранения хозяйственных запасов. В центральной полосе РСФСР такая изба на улицу выходит торцом и фронтоном, образуемым двухскатной крышей. Изба Украины, развившаяся из жилища трипольской культуры, осталась глинобитной или обмазанной глиной, получила четырехскатную крышу и на улицу выходит продольной своей стороной. Круглая же землянка, в силу того, что основной строительный материал — дерево, предрешал угловые, а не кривые очертания, отмирает. Круглое жилище мы встречаем только в Абхазии. Изба долгое время была однокомнатной, без потолка, с земляным полом. Она отапливалась по курному, имела в стенах небольшие «волоковые» окошечки, закрывавшиеся от холода деревянными ставнями. Наиболее ранними вариантами избы, впоследствии осложненной прирубами, сенями, клетями, двором и т. п., следует признать избы украинскую и средней полосы Руси. Выработку типа северной «двужирной», т. е. двухэтажной, избы целесообразно относить ко времени новгородской и суздальской колонизации Севера; до этого коренное население Севера избы не знало. Изба центральной Руси получила на Севере значительные изменения. В целях предохранения жилища от сырости она начинает расти вверх, в силу чего скотный двор и хозяйственные службы располагаются в нижнем этаже и представляют с расположенным во втором этаже жилищем одно композиционное целое.

Укрепления обносились деревянными заборами и валами. По течениям рек, особенно по «Великому водному пути из варяг в греки» строи-



410. Самарканд. Гури-Эмир.



411. Новгород. Софийский собор.



412. Псков. Собор Мирожского монастыря.

лись укрепленные города, являвшиеся центрами экономической жизни: Ладога, Новгород, Смоленск, Полоцк, Чернигов, Киев и др. Как исключение упоминаются каменные сооружения, например терем Ольги в Киеве.

С установлением более близкого общения Византии с Западной Европой и с принятием в X веке христианства, на Руси появляется каменная архитектура, преимущественно церковная. Сохранившиеся памятники каменного зодчества Южной и Юго-западной Руси отличаются большими размерами, монументальностью, увязкой внешнего оформления здания с его внутренним членением. Архитектура подчиняет себе скульптуру и живопись. Храмы строятся базиличные, они перекрываются сводами по закомарам и завершаются многоглавием. К древнейшим памятникам Киевской Руси относятся: Спасский собор в Чернигове (1024), Софийский собор в Киеве (1036), Софийский — в Новгороде (1045) и Софийский — в Полоцке (1044—1066). На фасадах храмов ставились функционально не связанные с ними башни — «вежи», что вместе с некоторыми художественными деталями говорит о наличии культурного общения славян не только с Византией, но и с феодальной Западной Европой. В Киевской Софии сохранились от XI века мозаики и фрески — несомненное произведение византийских художников. Мозаичные изображения размещены на стенах здания высоко над зрителем, благодаря чему неровности мозаичной поверхности и швы между кубиками смальты зрителю незаметны. Фигуры несколько вытянуты, они монументальны, а композиции в целом ритмичны. Более живописны мозаики б. Златоверхового Михайловского монастыря в Киеве, исполненные, вероятно, местными мастерами. Фрески в башне киевского Софийского собора отличаются плоскостным характером, линейностью выполнения и исключительным пониманием силуэта. Все фрески Руси XI—XII веков имеют свою основу в византийском искусстве.

С раздроблением Руси на удельные княжества и развитием удельно-вечевой системы (с XII века) наблюдается партикуляризм в области архитектуры. Здания строятся меньших, чем прежде, размеров, появляются местные художественные школы: киево-черниговская, витебско-полоцкая, владимиро-суздальская, новгородская, псковская и др. В Киевской и Полоцкой областях усиливаются романские элементы; развивается мотив башни, появляются перспективные порталы, романские капители и т. п.

Особую художественную выразительность получили сооружения Владимиро-Суздальской области в XII веке. Храмы и гражданские сооружения здесь строятся из привозного белого камня. Храмы имеют форму куба с тремя абсидами на восточной стороне, кроются сводами по закомарам, завершаются обычно одной главой. Стены снаружи расчленяются: по вертикали — тоненькими колонками, по горизонтали — арочными поясками; верхние части стен покрываются рельефной каменной резьбой, композиции которой составлены из человеческих фигур, стилизованных животных, растений и арабесок. Видно стремление зодчего к декоративному узору. Характер отдельных фигур указывает на связи и с феодальной Ломбардией, и

с Сасанидским Ираном и Багратидской Арменией. Входы обрамлены перспективными порталами. Внутри зданий появляются крестчатые столбы, хоры на западной стороне, стены покрываются живописью. Таковы во Владимире храмы: Успенский — позднее пятиглавый (1152—1160), Покрова на Нерли (1165), Дмитровский (1197) и соборы в Переяславле, Юрьеве и др. Из гражданских сооружений сохранились часть палат князя Андрея в Боголюбове и — с значительными переделками — Золотые ворота во Владимире. Открытые в советское время в Дмитровском соборе во Владимире фрагменты фресковой живописи XII века свидетельствуют о высоком мастерстве исполнения, о реалистической трактовке персонажей, близкой к живописной технике фрагмента головы, найденного в Десятинной церкви (X век) Киева.

В XII веке в Новгороде вырабатывается тип небольшого по размерам, кубообразного по форме храма, с одной развитой абсидой на восточной стороне и одной главой наверху. Храмы строят из плохо обтесанных камней, выложенных в две параллельных стенки, пространство между которыми заполняется связующим раствором. Гладь стен разбивается двумя пилястрами на части. Покрытие дается посводное. Стены внутри храмов покрываются фресковой живописью. Примерами могут служить: церкви Спас Нередица (1197) и Николы на Липне (1292). В XIV и XV веках строительство подымается на более значительную высоту; зодчие начинают сводить стены здания пофронтонно, в обработке деталей появляется кирпич, на отдельных участках стены асимметрично располагаются высеченные из камня так называемые «поклонные кресты». Таковы храмы Федора Стратилата (1361) и Спаса на торгу (1374). Торговые связи Новгорода с Западной Европой послужили к заимствованию оттуда некоторых технических и декоративных приемов. Некоторые сооружения в Новгороде, например Владычная палата, строились с участием немецких мастеров. Псков создает тип бесстолпных храмов со ступенчато-повышенной системой арок. В Пскове перед храмами устраиваются крыльца, наподобие возводимых в жилых зданиях. Над одной из стен храма возводится звонница, т. е. ставится несколько столбов, связанных арками, в пролетах которых подвешиваются колокола. Составляя характерные особенности псковской архитектуры, крыльца и звонницы ведут свое происхождение от деревянного, типичного для лесистого севера строительства.

Большое значение имеет для истории искусства новгородско-псковская живопись, до XIII века еще связанная с Византией, хорошо отвечающая назначению здания. Уже в фресках Нередицы, конца XII века, наряду со стилем графическим, имеется и живописный, а в дальнейшем особенно в XIV веке, фресковая живопись Новгорода, в связи с прибытием сюда греческих мастеров и в числе их известного грека Феофана, подымается до высоты византийской живописи времен Палеологов. Фрески новгородских храмов — на Волотовом поле, Спаса на торгу, Федора Стратилата, в Ковалеве — выразительностью рисунка, мягкостью контуров, беспокойными складками одежд и т. п. близки к византийским мозаикам в Кахрие-Джами; в орнаменте наблюдается сходство с венецианской живописью (букеты цветов, че-

тырехконечные кресты в круге и т. д.). Высота новгородского искусства привела некоторых наших искусствоведов к выводам о влиянии новгородской школы живописи XIV века на московскую и даже позволила говорить о том, что знаменитый Андрей Рублев явился только продолжателем этого направления.

Наряду с фреской следует отметить высоту станковой живописи — новгородской иконы. Работая по канону в отношении сюжета, новгородские иконописцы допускали свободу в отношении композиции и цвета. Иконы отличаются богатством колорита и волнующими, монументальными формами. Таковы иконы в Нередице, икона Федора Стратилата и икона историко-бытового сюжета, изображающая битву новгородцев с суздальцами. Новгородская строгость иконного письма в Пскове смягчается; не теряя силы и яркости своих красок, икона здесь становится интимнее.

3. ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Завоевание средней Азии монголами вызвало образование громадных государств: в XIII веке — Чингис-хана и в XIV—XV веках — Тимура. В состав этих государств входила значительная часть Закавказья. Центром государственной жизни при Тимуре был среднеазиатский город Самарканд. С созданием больших государственных объединений в архитектуре вырабатываются однообразные для своей обширной территории государства композиционные приемы и происходит синтезирование местных и иранских художественных форм. Тимур насильственно переселял из Персии в Самарканд нужных ему мастеров и ремесленников. Здесь складывается искусство, в котором борьба конструктивных начал с декоративными заканчивается преобладанием последних.

Захват в XIII веке монголами Средней Азии, значительной части Закавказья, Поволжья, Крыма и Руси создал благоприятные условия для развития на значительной части территории СССР мусульманского искусства. В развитой монгольской архитектуре наблюдаются отказ от центрических решений и переход к фасадным, что во многих случаях достигалось прибавлением к сооружению монументальных порталов. Портал с течением времени подчинил себе не только фасадную сторону здания, но и весь его силуэт. Фасад подчеркивается и выделяется богатой отделкой его поверхности разноцветными материалами: изразцами, терракотой, штукком и т. п. Не довольствуясь выкладкой рисунка из разноцветных изразцов, мастера Средней Азии прибегали к выпиливанию из кусков изразцов фигур разнообразной формы: круг, ромб, звезда и т. д., которые и вправлялись в алебастровую штукатурку стены, образуя красочный орнамент на белом или слегка желтоватом фоне. Город Самарканд, бывший при Тимуре и его преемниках (XIV—XVII века) столицей, богат первоклассными памятниками монгольской архитектуры. Типичны медрессе Самарканда: Биби-Ханым (1404) и три на Регистане — Улуг-Бег (1420), Шир-Дор (1618) и Тилля-Кари (1641) с их великолепными порталами, минаретами на углах и дынеобразными куполами над молитвенными помещениями, облицованными



413. Владимир. Храм Покрова на р. Нерли.



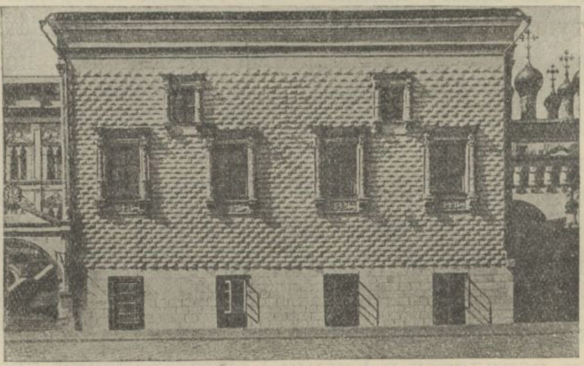
414. Юрьев Польский. Каменный рельеф на стене собора.



415. Москва. Успенский собор.



416. Коломенское. Храм Вознесенья.



417. Москва. Грановитая палата.

изразцами ярких цветов. Останавливают внимание: мавзолей «Гур-Эмир» (место погребения Тимура) и целый ансамбль мавзолеев «Шахи-Зинда», в которых исключительная сила впечатления, при однообразной конструкции этих сооружений (куб со сфероидальным или луковичным куполом), достигается умелой планировкой ансамбля по склону холма, разнообразием деталей и богатством цветной обработки. К тому же времени относятся многие мечети, медрессе и мавзолеи Мерва, Бухары и других городов Средней Азии.

Много мечетей, мавзолеев и памятников гражданской и военной архитектуры XIV—XVI веков было в Азербайджане. Из них большое художественное значение имеет ханский дворец в Баку. На одном из внутренних его двориков выделяется своими формами павильон, называемый «Ханским судилищем». Павильон поставлен на высоком прямоугольном пьедестале, сам он имеет очертания восьмигранника, несколько в одном углу нарушенного стенкой. Центральное помещение венчается скуфьевидным куполом, его охватывают килевидные арки за исключением одного из пролетов, в который вписан богатый портал. К XVIII веку относятся ханский дворец и дом Шекихановых, богатой декоративной обработки, в Нухе.

Завоевав в XIII веке Русь, монголы (русские называли их татарами) образовали в южном Поволжье мощное государство, столицей которого был Серай, в Саратовской области. Раскопки Серая показали, что татары имели в то время благоустроенные торговые города, строили в них постоянные жилища и художественно отделанные общественные сооружения. Лучше других сохранились некоторые памятники архитектуры XIII—XIV веков в Болгарах, при впадении Камы в Волгу. Они лаконичны по своему выражению. В основу плана большинства зданий, например «Черной палаты», «Белой палаты», «Усыпальницы», положен квадрат. Объем от куба переходит в верхней части в восьмигранник и заканчивается невысоким куполом. Сохранившийся в Болгарах Малый минарет и обмеры Большого минарета, сделанные до его разрушения, указывают на связь искусства Болгар с Персией. В основном архитектура давала объемные решения и оперировала с большими массами. На многих болгарских памятниках сохранились следы богатой декоративной отделки: каменной резьбы, изразцов. Здания строились из белого камня с забутовкой в середине, верхние части выводились из туфа. Теска и шлифовка камня поражают совершенством работы. Татарская архитектура Казани не сохранилась, но, судя, по описаниям, она была близка памятникам мусульманского искусства в Касимове на Оке, где сохранились минарет и мавзолей, в свою очередь, близкие болгарской архитектуре.

Татарская архитектура в Крыму с XIII по XV век имеет много общих черт с сельджукской, с XV же века, когда крымское ханство становится в вассальную зависимость от Турции, здесь появляются черты турецкого стиля, идущего от Софии Константинопольской, а с XVII века, так же как и в Турции, в крымской архитектуре наблюдаются элементы европейского барокко. Особенно популярен в Крыму Бахчисарайский дворец, значительно искаженный русскими переделками в конце XVIII века. Довольно хорошо

во дворце сохранились двухсветный зал совета и «золотой» кабинет. Последний представляет собой небольшую комнату, одна стена которой занята пестро раскрашенными деревянными шкафами, а три остальные почти не воспринимаются благодаря обилию окон с цветными стеклами. Интересны «железные» ворота дворца с чисто классическим членением пилястр и антаблемента, покрытые восточным орнаментом. Архитектура ворот приписывается итальянскому зодчему Алевизу, строившему в начале XVI века Архангельский собор в Московском Кремле.

Прерванное в XIII веке татарским нашествием культурное развитие Руси вновь начинает налаживаться с XIV века. Наблюдается диференциация ремесла от сельского хозяйства, развивается торговый оборот. Между отдельными центрами завязываются хозяйственные связи, влекущие за собой экономический рост отдельных городов. Борьба князей за освоение общинных земель имела следствием усиление одних и ослабление других. Так, Владимирское княжество, возвысившееся в XII веке, утрачивает свое значение, зато усиливаются княжества Тверское, Рязанское и др. К XIV веку вырастает экономическое и политическое значение Москвы. К этому времени создается русское национальное государство, и Москва превращается в великокняжеский центр (XIV век). Здесь и в окрестностях начинается каменное церковное строительство, наиболее по своему стилю близкое владимиро-суздальскому. Сохранившиеся белокаменные соборы в Звенигороде и в Загорске (б. Троице-Сергиевская лавра) характеризуют московское зодчество этого времени. Вместо обычной расчлененности внутреннего пространства владимирских храмов здесь наблюдается его обобщенность. Опыты строительства в Москве больших каменных зданий в первой половине XV века силами местных мастеров оказались неудачными. Строившийся в XV веке московский кремлевский Успенский собор обвалился. Тогда Москва приглашает в 1475 г. из Италии архитектора Рудольфо Фиораванти (более известного на Руси под именем Аристотеля Фиоравенте), который и сооружает большой Успенский собор в Кремле (окончен в 1485 г.) по типу зала с крестовыми сводами на шести устоях, из которых четыре, незакрытые стенкой иконостаса, сделаны круглыми, в форме колонн. Снаружи здание завершается пятиглавием. Перед западным входом устроено каменное крыльцо на колоннах, в разгрузной арке которого спускается гирька (мотив, получивший распространение в русской архитектуре XVI—XVII веков). В конце XV века итальянские же мастера строят кремлевские стены и великокняжеские палаты (сохранилась Грановитая палата).

Итальянец Алевиз построил в 1505 г. Архангельский собор в Московском Кремле, представляющий снаружи провинциальное итальянское палаццо, которому с восточной стороны добавлены абсиды и над которым возведено пятиглавие. Наружное оформление здания не соответствует внутреннему, чисто церковному, решению.

Итальянские мастера научили русских изготовлению и обжигу кирпича, возведению кирпичных с железными связями построек, употребле-

21 Зак. 603. — История искусств.

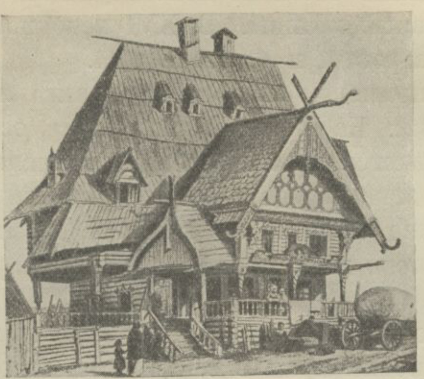
нию подъемных механизмов. На основе освоения новой техники и был псковскими мастерами построен в конце XV века в Кремле Благовещенский собор.

С ростом Московского государства изба, особенно в городах, получает некоторые западноевропейские части: печь, голландскую лежанку, большие со слюдой и даже со стеклами окна, западноевропейскую мебель. Городская изба начинает расти вверх. Петрей писал, что «в Московском государстве дома строят чрезвычайно высокие, деревянные в две или три комнаты — одна над другой». Уделяется большое внимание конструкции и силуэту крыши: она взлетает вверх и, кроме обычной двускатной, делается четырехскатной (палаткой), восьмискатной (шатром) и т. д. В XVIII веке появляются криволинейные очертания крыши: кубом, «бочкой» и др. Постановка на одном земельном участке нескольких деревянных «клетей» вызывает устройство между ними сеней и переходов, устройство перед входами декоративно-богатых крылец, охват клети галлереей (гульбищем), возведение «смотрильных» башен, своеобразных бельведеров. «Восьмым чудом света» считался деревянный дворец XVII века в с. Коломенском, характерный своей живописной, асимметричной композицией, эффективными крыльцами, переходами, разнообразной формой кровель и богатой деревянной резьбой.

От русского народного деревянного зодчества XVI и XVII веков у нас сохранились исключительные по смелости решения, своеобразию композиции и характерности силуэтов церкви, в которых с особенной силой проявились архитектурные способности народа. Памятники деревянного, храмового строительства хорошо сохранились на севере — по течению Северной Двины, вокруг Онежского озера и в Беломорье. В сущности все разнообразие деревянных храмов можно свести к трем основным и простейшим типам: а) ведущий начало от избы храм «клетью» с крутой двускатной крышей, составные части которого представляют систему прирубов к основному массиву по оси; б) храм «кубом», представляющий собой развитие клети, высоко поднимающейся кверху и заканчивающейся «маковицами», т. е. главками, и в) храм «столпом», являющийся многогранным, чаще всего восьмигранным, объемом, стремящимся вверх, завершающийся шатровым покрытием. Далее идут разнообразнейшие варианты этих основных архитектурных типов, порождающие живописные комбинации крестообразных, звездообразных, многоглавых храмов, которые достигают иногда 50—60 *м* высоты.

Деревянная резьба широко используется в архитектуре и народном быту старой России. Многочисленность сюжетов и мотивов, использовавшихся русскими мастерами, осложняется бесчисленными вариантами художественной трактовки каждого из них. Линейные, растительные и фигурные мотивы составляют содержание русского резного по дереву орнамента. Следует отметить значительную близость этих мотивов с кавказскими и украинскими, что дает основание вновь поставить и пересмотреть вопрос о связи древнерусского искусства с юго-восточным.

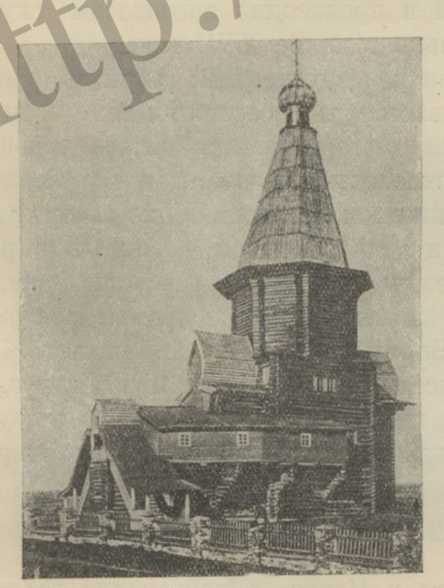
Усвоив строительные приемы итальянцев, русские мастера не увлеклись их композиционными приемами, и в XVI веке развивается в храмовом



418. Кабак на Ярославской дороге.



419. Коломенский дворец.



420. Северная Двина. Шатровый храм.



421. Кижи. Храм.

строительстве самостоятельный московский стиль, близкий композиционно деревянным храмам, лишь частично использующий западноевропейские художественно-декоративные мотивы. В XVI веке появляются два типа каменных храмов: а) шатровый и б) столповый.

Великолепным примером шатрового храма является Вознесенский в с. Коломенском (1532). На высоком «подклете» (основании), с крыльцами и переходами, возвышается крестообразный в плане, переходящий вверху при помощи системы кокошников в восьмигранник храм, заканчивающийся глухим шатром. Здание сложено из кирпича с белокаменными деталями. Оно прекрасно поставлено на крутом берегу Москва-реки и увязано с окружающей местностью.

Примером столпообразной композиции является близкий по времени сооружения с Коломенским храм в с. Дьякове, состоящий из пяти, изолированных друг от друга, организующих незначительное, но высокое внутреннее пространство восьмигранников, переходящих вверху в цилиндры, покрытые невысокими куполами. Четыре столпа поставлены на общем основании, по диагоналям в отношении к центральному, и объединены узкими переходами.

Сочетание шатрового храма, поставленного в центре, с восемью столповыми, расположенными по отношению к шатровому по кресту и по диагонали, представляет знаменитый собор Василия Блаженного в Москве (1554—1560), построенный русскими по происхождению мастерами Постником Яковлевым и Бармою. Снаружи собор производит впечатление единого с большим внутренним пространством объема, что не соответствует его внутренней расчлененности, на девять небольших, изолированных одна от другой толстыми стенами церковок.

Собор некоторое время был белый и производил впечатление скульптуры. Пестрая раскраска возникла только в конце XVII века.

С XVII века шатер утрачивает свой конструктивный характер, превращаясь в декоративную деталь. Развивается тип бесстолпного, с сомкнутыми сводами, храма внутри, уделяется много внимания декоративной отделке. Наружные стены получают расчленение и завершаются узорными карнизами, над сводами выводятся группы кокошников, выше которых ставятся фальшивые главки. Для отделки употребляются фасонный кирпич, изразцы, лекальный камень, отдельные участки стены, особенно фриз, покрываются живописью. К XVII веку в Москве относятся храмы: Рождества на Малой Дмитровке, Грузинской на Варварке, храм в Останкине. Живописны храмы этого времени в Ярославле, в Ростове Великом, в Угличе. Из сохранившихся, хотя и с переделками, гражданских сооружений заслуживает внимания Московский теремной дворец, строители которого повторяют в камне мотивы деревянного зодчества.

В качестве живописцев в XIV веке в Москве одновременно работают греки и русские. Живопись этого времени, как указано выше, сближалась учеными с новгородской, но есть и сторонники сближения ее с суздальской.



422. Москва. Храм Василия Блаженного.



423. Рублев. деталь иконы „Троица“.



424. Фили. Храм.



425. Дубровицы. Храм.

В отношении же искусства XV века больше оснований говорить о самостоятельной московской школе, к которой принадлежали такие мастера, как Андрей Рублев (1370—1430) и Дионисий (вторая половина XV века). Имена этих мастеров высоко ставились современниками и последующими поколениями. Сохранившиеся их произведения вполне оправдывают эту славу. Андрей Рублев в 1405 г. расписывает вместе с Феофаном греком московский Благовещенский собор. В дальнейшем он в качестве самостоятельного мастера с товарищами работает над росписью стен Троицкого собора в б. Троице-Сергиевской лавре, Успенского собора во Владимире и т. д. Особенно замечательна его икона Троицы, поражающая ритмичностью уравновешенной в круге композиции, струящимися линиями, грацией форм, погашенной гаммой колорита и лессировками. Дионисий работал в Боровском и Волоколамском монастырях. Прекрасно сохранились его фрески в Ферапонтовом монастыре, писанные с классической уверенностью. При общей декоративности исполнения фигур наблюдается разнообразие цветных одежд, драпировок и палатного письма. Самое ценное у Дионисия — это жемчужный. темнолазурный общий тон, делающий все фрески воздушными, как бы подернутыми дымкой. В XVI веке в Московской школе живописи наблюдается увлечение сложными композициями, повествовательностью, выявлением в деталях национальных черт; в технике чувствуется стилизованность форм. Наряду с церковной живописью появляется «бытейское» письмо, т. е. жанр и портрет, пока еще близкие к иконописанию. Любовь к тонкому, миниатюрному письму, цветному узору наблюдается на севере (в Перми, в Усолье), перешла затем в Москву и наблюдается у мастеров так называемой Строгоновской школы. На малой поверхности доски даются сложные многофигурные композиции, изображения пестрят золотом и охрой. Вместо единства колорита новгородских мастеров здесь пестрая раскраска и вместо монументальности — кропотливая отделка деталей. С ростом и богатством Московского государства окраска в иконе теряет ведущее значение, так как икона все больше и больше закрывается металлическим окладом.

Говоря о живописи XV—XVII веков, следует упомянуть и об искусстве шитья и низанья, которое стояло в Московской Руси на одном уровне с живописью и характеризует исключительную одаренность и высокое мастерство русской женщины. Отличие от живописи заключается только в технике: игла вместо кисти и шелк вместо красок. По «назнаменному», т. е. по начерченному, обычно иконописцем, на материи рисунку вышивальщицы путем одновременного использования различных приемов наложения швов и подбора цветов и теней достигали исключительной силы в выполнении сюжета и гармонии колорита. Иногда к шитью добавлялись низанье жемчугом и закрепление золотых пластинок с изображениями (дробниц) и драгоценных камней. Сведения об этом искусстве восходят к XII веку. Дошедшие до нас памятники XIV и XV веков подтверждают существование преемственности и традиции. Памятники шитья XIV—XV веков характеризуются силуэтностью композиций и мощностью колорита (пелена Софии Палеолог, 1499 г., в музее б. Троице-Сергиевской лавры). С XVI века ком-

позиция усложняется, наблюдаются увлечение деталями и употребление золота. Но золото еще подчинено краскам (плащаница Старицких, 1561 г., там же). К XVII веку шитье приобретает пышность, в него постоянно вводятся золото и камни, рисунок становится графичнее (плащаница 1657 г., в Оружейной палате). Постепенно исчезает изображение человека и остается только орнаментальный рисунок (пелена Бориса Годунова, 1599 г., в музее б. Троице-Сергиевской лавры).

Краска меньше используется в русском народном искусстве; она употребляется для росписи отдельных участков рельефной архитектурной резьбы и для раскраски некоторых предметов быта. Более широкое развитие цветных решений имеет место в народном искусстве Украины. Там целые участки внутреннего убранства избы, например печь, покрываются росписью. Роспись представляет гирлянды и бутоны стилизованных цветов. Недостаток места не позволяет остановиться на великолепной резьбе из кости и по кости у народов Беломорского побережья, на истории русского керамического искусства, на художественных изделиях из металлов, вязанье и пр. Искусство мы встречаем во всем обиходе народа, оно украшает его трудовую жизнь, оно несет нам уроки конструктивной трезвости, высокой техники, декоративного обаяния и остроумной орнаментации.

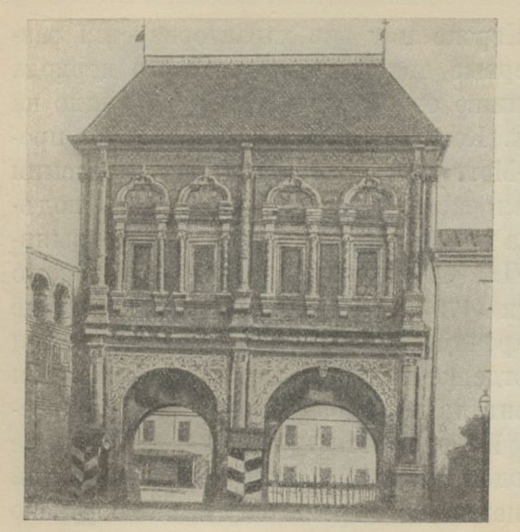
Европейский стиль барокко появляется в XVI веке на Украине и Белоруссии, непосредственно соприкасавшихся с культурой Западной Европы. Ранние памятники этой архитектуры, например центрически решенная церковь Густынского монастыря с ее чередованием объемов различной величины и криволинейными очертаниями куполов, ещё грузны. Тем же характером отличаются и здания базиличного типа с барочными декоративными украшениями (церковь в Субботове). Барочную обработку получают и восстанавливавшиеся в это время Софийский и Лаврский соборы в Киеве. В третьей четверти XVII века большое количество украинских и белорусских ученых и художников попадает в Москву. К этому времени в Москве уже работает в различных областях техники и искусства большое число иностранных мастеров, через них русские знакомятся с европейской техникой, с новыми течениями в искусстве, с достижениями в архитектуре. Талантливые зодчие из народа не становятся на путь рабского копирования чужих приемов и форм, а стремятся творчески, на основе собственных эстетических представлений, переработать и использовать достижения Европы. Многие из архитекторов этого направления были из числа крепостных крестьян. В Москве и в окрестностях появляются сооружения, отличающиеся живописностью, динамичностью, обилием декоративных украшений. Из числа зданий этого стиля, носящего обычно наименование «нарышкинского», следует упомянуть собор Донского монастыря, ансамбль Новодевичьего монастыря, церковь Успенья на Покровке (постройки «холопа Петрушки Потапова») в Москве, Рязанский собор и церковь в с. Уборах («холопа Янки Бухвостова»), церковь в Филях, трапезные Симонова монастыря и б. Троице-Сергиевской лавры и Крутицкий терем в Москве. Произведениями чисто европейскими являются церковь в Дубровицах, построенная швед-

ским архитектором Тессином, и Меньшикова башня в Москве, построенная в начале XVIII века обучавшимся в Европе русским мастером Зарудным.

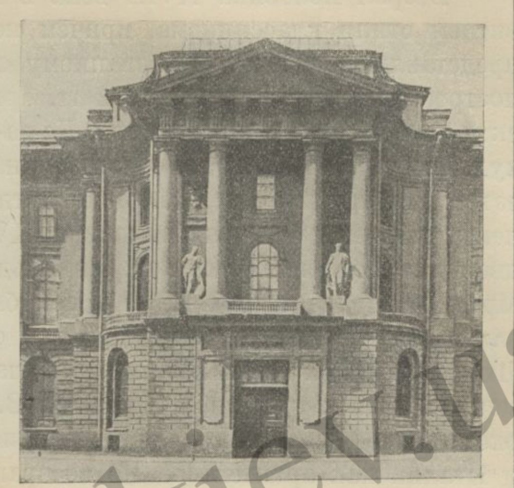
Одновременно с использованием в архитектуре европейских приемов композиции и декоративных форм и в живописи этого времени появляется так называемый «фряжский» стиль письма, т. е. сочетание московских приемов живописи с западноевропейскими. В царской иконописной мастерской в это время работают иностранцы: Познанский, Лапуцкий, Вухтерс, Безмин, Салтанов и др. Для композиционных решений пользуются европейскими гравированными листами, например библией Пискатора. Выдающимся мастером этого направления из русских был Симон Ушаков (1626—1686). Фреска в это время теряет прежнюю певучесть линий и монументальность. Она отличается многофигурностью сюжетов, введением в композицию национальных деталей, а по пестроте красок напоминает лубки. Лучшие росписи этого направления сохранились в храмах Ростова Великого, Ярославля, Костромы и т. п.

Для строительства новой столицы — Санкт-Петербурга — Петр I в первой четверти XVIII века приглашал из Европы мастеров архитекторов-художников и начал отправлять русских в Европу для обучения искусствам. Приезжавшие в Россию художники из Франции, Италии и Голландии были представителями европейского провинциального барокко, более скромного, чем римское или придворное французское. Они внесли в здание расчленение стен пилястрами, завершение строения мансардными крышами, волютообразными фронтонами и шпилями. Из сооружений петровского времени сохранились в Ленинграде Петропавловская крепость и собор в ней (построены архитекторами Трезини и Земцовым), здание Двенадцати коллегий (того же Трезини) и б. Кунсткамера (арх. Матернови). Видным мастером времени Петра I в Петербурге был француз Леблон; он разработал неосуществленную планировку столицы, спроектировал Петергофский парк и частично строил там дворец, впоследствии доконченный арх. Растрелли. Петергоф к половине XVIII века представлял исключительный по художественной выразительности барочный ансамбль, в котором стриженая зелень, вода с обилием фонтанов и больших каскадов и скульптура играли ведущую роль. Центром этого ансамбля является дворец, окруженный парками.

Полной зрелости русское барокко достигло в лице арх. В. В. Растрелли (1700—1770), который сумел внести в барокко черты рококо и использовать эти формы не только для дворцового, но и для храмового строительства. В Ленинграде Растрелли построил дворцы б. Воронцова, б. Строгонова и Зимний, а также ансамбль б. Смольного монастыря, в Пушкине — Екатерининский дворец и Эрмитаж, в Киеве — Андреевский собор, под Москвой дал проект купола в Новом Иерусалиме на Истре (осуществлен по проекту арх. Бланка), построил первые три этажа колокольни в б. Троице-Сергиевской лавре. Колокольню лавры достраивал московский архитектор Ухтомский. В творчестве Растрелли царит культ роскоши; его здания не только тянутся по фасаду, как произведения барокко, но и устремляются



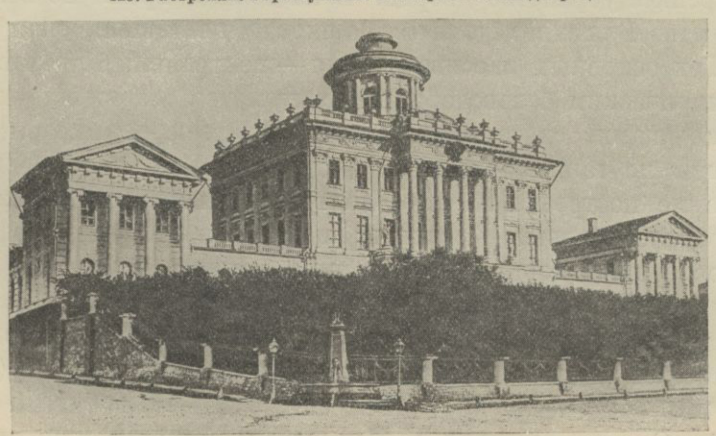
426. Москва. Крутицкий терем.



427. Кокоринов и Де-ла-Мотт. Ленинград. Академия художеств.



428. Растрелли. Гор. Пушкин. Екатерининский дворец.

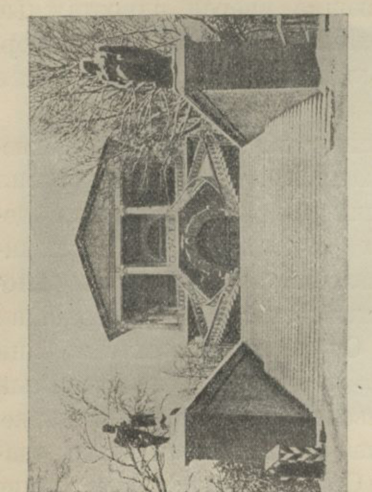


429. Баженов. Москва. Дом б. Пашкова.

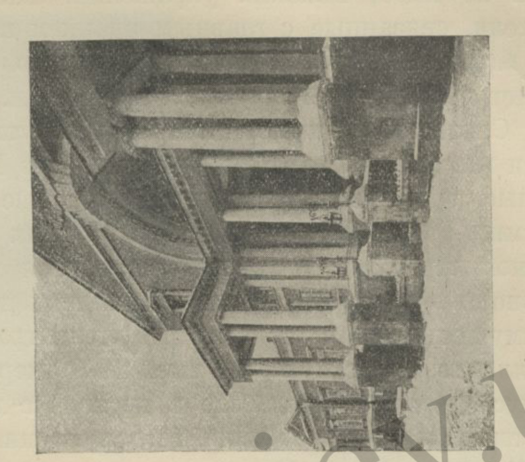
вверх; его архитектура динамична и смела. Барокко Ухтомского ближе в старомосковской архитектуре.

Вторая половина XVIII века в Европе и у нас характеризуется развитием стиля классицизма, причем первые два десятилетия этого периода представляют переход к названному стилю от барокко. Это ясно видно на построенном между 1765—1772 гг. арх. Кокориновым (1724—1800) по проекту французского профессора Де-ла-Мотт (1729—1800) здании Академии художеств (в Ленинграде), центральная часть которого и парадный подъезд имеют черты зрелого барокко, тогда как в остальных частях уже выявлены элементы «стиля Людовика XVI». Строитель барочного Китайского дворца в Ораниенбауме арх. Ринальди (1737—1799) создает в Ленинграде Мраморный дворец, сохраняя в нем барочную планировку и отделывая ряд зал в стиле барокко, но в наружной отделке придерживаясь того же стиля Людовика XVI. Исключительно талантливым мастером переходного времени является русский архитектор В. И. Баженов (1737—1799). Блестяще окончивший Академию художеств молодой Баженов имел успех во Франции и Италии как архитектор. По возвращении из Европы ему было поручено проектирование большого Кремлевского дворца в Москве, который предполагалось возвести в Кремле, со сносом части кремлевских стен и башен. Дворец не был осуществлен, но художественный замысел Баженова сохранился в большой модели дворца, сделанной под непосредственным наблюдением автора и ныне хранящейся в музее Академии архитектуры. Дворец должен был занять всю площадь Кремля, причем на его дворах размещались кремлевские соборы, включенные в дворцовый ансамбль. В плане дворца еще встречаются кривые очертания. Выходивший на Москва-реку главный фасад здания решался в четыре этажа, при соотношении два к двум. Два нижних, более тяжелых этажа трактовались по отношению к верхним, предназначавшимся для парадных приемов, как цоколь. Верхние этажи с колоннадами колоссального ионического ордера представляли чередование выступающих и уходящих вглубь масс и завершались пышным, раскрепованным антаблементом. Здание заканчивалось аттиком. Богато и внутреннее убранство дворца. В настоящее время не вызывает сомнения авторство Баженова дома б. Пашкова (ныне Ленинская библиотека) в Москве. Три основных массива здания — центральный трехэтажный корпус с цилиндрическим бельведером наверху и два боковых двухэтажных со скатными крышами, связанные легкой галлереей, — в целом составляют эффектнейшую по гармоничности композицию. При общем единстве композиции здание построено на игре контрастов: центральный корпус имеет плоскую крышу, боковые — скатную; центральный корпус оформлен коринфским ордером, боковые — ионическим, стены центрального корпуса декорированы пилястрами, стены боковых — швами и т. п. В здании еще имеются барочные детали, например великолепная арка въездных ворот.

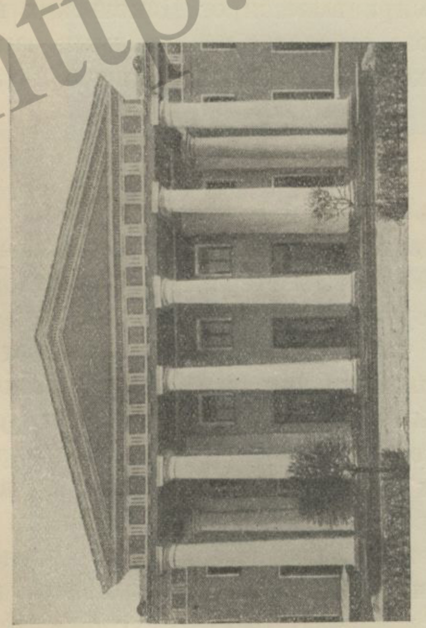
Из мастеров зрелого классицизма выделяются: Старов (1743—1808), Камерон (1740— ум. после 1811), Гваренги (1744—1817) и М. Ф. Казаков (1732—1812). Старов построил в Ленинграде Таврический дворец (ныне дворец Урицкого) в стиле строгого классицизма. Двухэтажное здание укра-



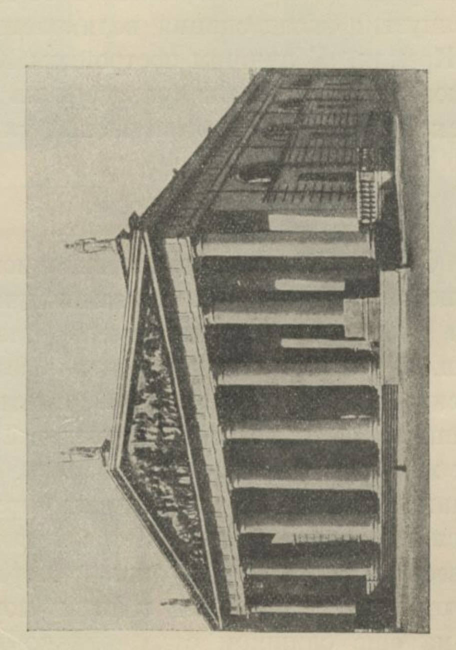
431. Камерон. Гор. Пушкин. Галлерея.



433. Казаков. Москва. Дом б. Разумовского.



430. Старов. Ленинград. Б. Таврический дворец.



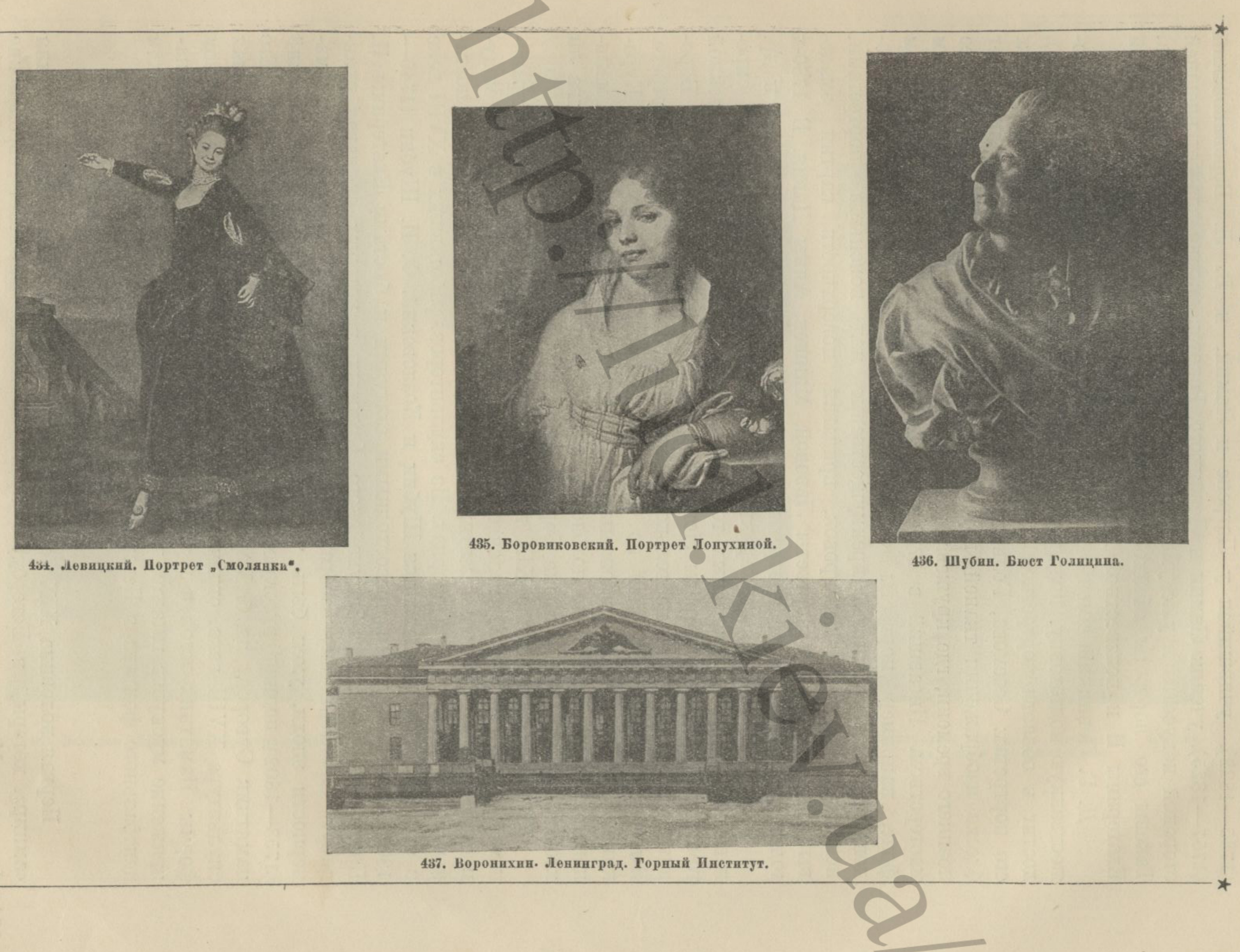
432. Гваренги. Ленинград. Конногвардейский манеж.

шено в центре портиком из тосканских колонн и завершается полусферическим куполом. Кроме тосканского фриза, тянущегося по вершине здания, стена не имеет никаких украшений. Выступающие вперед одноэтажные флигели, связанные с главным зданием переходами, образуют перед дворцом парадный двор. Строгости внешнего оформления противопоставляется богатство внутреннего решения и отделки.

Стиль классицизма окончательно утвердили у нас шотландец Камерон и итальянец Гваренги, приехавшие в Россию в 1799 г. Камерон строил уютные, грациозные здания, насыщенные античными, декоративными деталями. Гваренги, особенно в последних своих работах, достиг исключительной строгости и ясности, стремился воздействовать лишь пропорциональностью решений, избегал излишней декоративности. Камерон работал преимущественно в усадьбах под Ленинградом. Он построил агатовые бани и галлерею, известную под именем «Камеронова» в Пушкине, центральный корпус дворца в Павловске и несколько павильонов в Павловском парке. Гваренги работал в столице, где ему принадлежат Эрмитажный театр, здания Академии наук, Государственного банка, б. Смольного института (ныне Ленсовет), б. Мальтийской капеллы, б. Конногвардейского манежа.

Казаков является мастером классицизма, много строившим в Москве во второй половине XVIII века и первых годах XIX века. Дарование Казакова развернулось на постройке здания б. Сената (ныне здание Верховного совета СССР) в Кремле, для которого он разработал прекрасно согласованный во всех отношениях план в форме равнобедренного треугольника, причем в верхнюю часть этого треугольника вписал ротондообразный корпус парадного зала с куполом в 24 *м* диаметром и 28 *м* высоты. Несколько растянутый фасад здания великолепно воспринимается от Никольских ворот Кремля. К лучшим постройкам Казакова относятся здание, ныне занимаемое Институтом физкультуры, на Гороховской улице, и здание б. Голицинской больницы на Калужской улице.

С XVIII века русская живопись ставит перед собой почти исключительно светские задачи. Приезжающие из Европы мастера и с ними художники работают преимущественно для двора, придворной и помещичьей знати. Вельможи и модные дамы желали, чтобы с них писались портреты, и искусство портрета можно считать доминирующим в истории русской живописи XVIII века. Иностранцы Каравак, Людерс, Токкэ знакомят русских мастеров с техникой живописи. Позже приезжавшие в Россию Ротари, Рослин, Лампи уже показывают вершины портретного искусства. Обучавшиеся по распоряжению Петра I в Европе «добрые ребята» Никитин и Матвеев, а за ними Антропов и шереметьевский крепостной Иван Аргунов делают первые успехи в области портретной живописи. Хотя манера их письма еще слишком суха, однако написанные портреты в художественном отношении интересны по реализму выполнения и по интенсивности цвета. Зато во второй половине XVIII века у нас имеются такие замеча-



434. Левицкий. Портрет „Смолянки“.

435. Боровиковский. Портрет Лопухиной.

436. Шубин. Бюст Голицына.

437. Воронихин. Ленинград. Горный Институт.

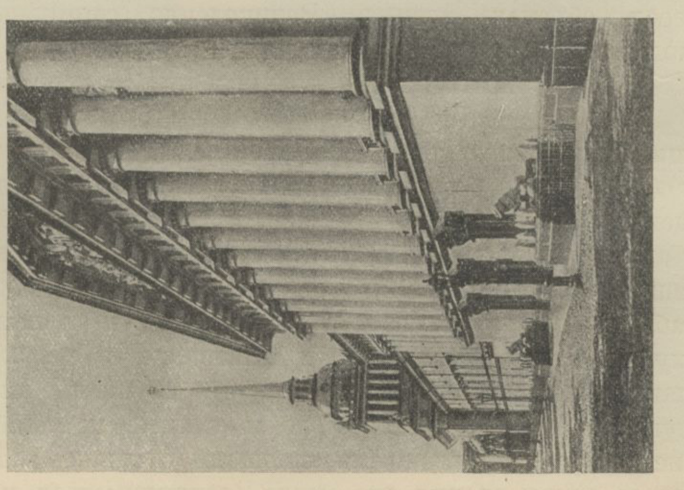
тельные портретисты, как Ф. С. Рокотов (1740—1807), Д. Г. Левицкий (1735—1822), учившийся у Лагрене и Лампи, и В. Л. Боровиковский (1757—1825), ученик Лампи и Левицкого. Рокотов вполне владеет внешней стороной искусства и уже умеет показать истинное лицо своего персонажа. Таковы его портреты Майкова, Воронцова, Римского-Корсакова, молодой Екатерины II и неизвестной дамы.

Д. Г. Левицкий, имея с юных лет значительную культурную и художественную подготовку, полученную им на Украине (его отец был гравер), достиг в области портретной живописи значительных успехов. В ранних его портретах: Сеземова, Голицына, написанных до 1770 г., еще недостает блеска изображения тканей, которым отличаются работы Левицкого более позднего времени, где кружева, шелк и атлас выписаны с исключительным мастерством. Писавший в 1770-х годах целые фигуры на декоративном фоне, например портреты «смолянок», Левицкий с конца 1770-х годов начинает работать преимущественно над поясными портретами, используя технику лессировок, придавая поверхности картин эмалевый оттенок; таковы портреты Львовой, Мнишек, Анны Давия. В 1780-х годах Левицкий пишет портреты Александра I ребенком, своей дочери и др.

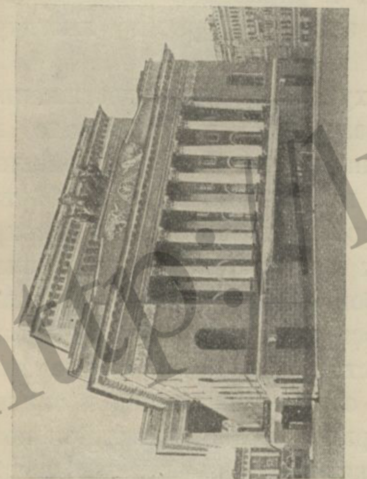
Для Боровиковского характерны написанные в бледнопалевых, сиреневых и притушенно-зеленых тонах с мечтательной грустью и напускной томностью на лице портреты Лопухиной, Нарышкиной, Шидловской. Боровиковский значителен не только в интимном, но и в парадном портрете. Им написан изумительный по исполнению портрет-картина князя Куракина. Замечательно расположены пятна зеленого, желтого, черного и малинового. Писать иллюзорно до блеска серебро, золото и бриллианты едва ли кто-либо мог в России кроме Боровиковского.

В XVIII и в начале XIX века, в связи с успехами в русском правящем обществе портрета, имелся спрос и на парадную скульптуру для монументов, для надгробных памятников, для украшения зданий и для постановки в учреждениях и дворцах. Из скульпторов, работавших в XVIII веке в стиле барокко, выделяются Шубин и Козловский. Ф. И. Шубин (1740—1805) известен своими превосходными статуями и бюстами Екатерины II, Потемкина, Румянцева-Задунайского, Орловых, в которых он давал правдивую характеристику изображаемым лицам. Шубин всегда был чужд манерности эпохи, умел быть четким и выразительным. М. И. Козловский (1753—1802) поднял русскую скульптуру до уровня европейской. Его памятник Суворову на б. Марсовом поле в Ленинграде, увлекательнейшая скульптура XVIII века, отличается чувством линии контура и мастерством формы. Памятник легок и в то же время величественен. Великолепное напряжение мускулов гиганта дается Козловским в его статуе «Самсон» для центрального фонтана в Петергофе.

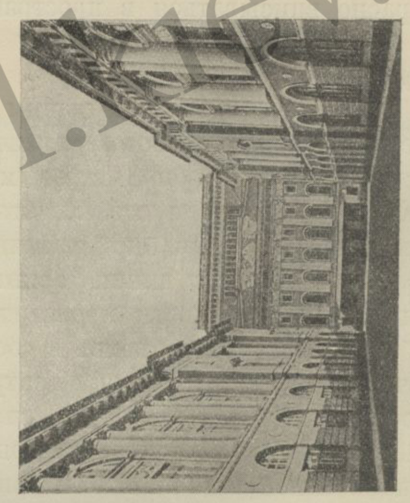
Первая половина XIX века характеризуется в России развитием стиля «ампир», который в Петербурге преимущественно развивает европейские формы, в Москве же и особенно в провинции приобретает новые, свое-



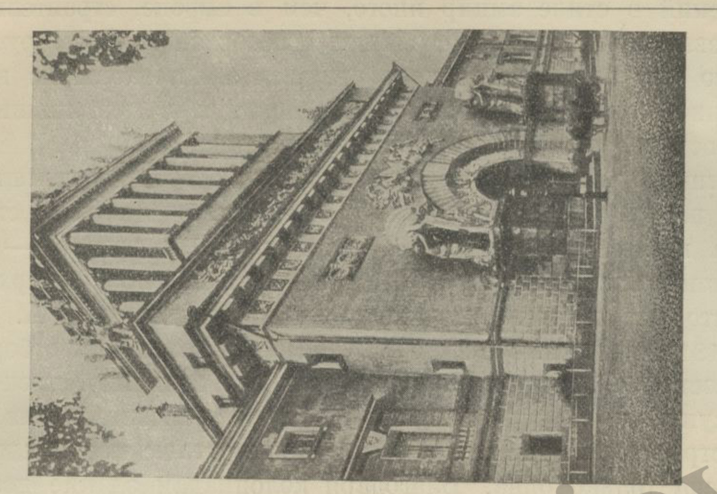
438. Захаров. Ленинград. Адмиралтейство.



439. Росси. Ленинград. Александринский театр.



440. Росси. Ленинград. Улица Росси.



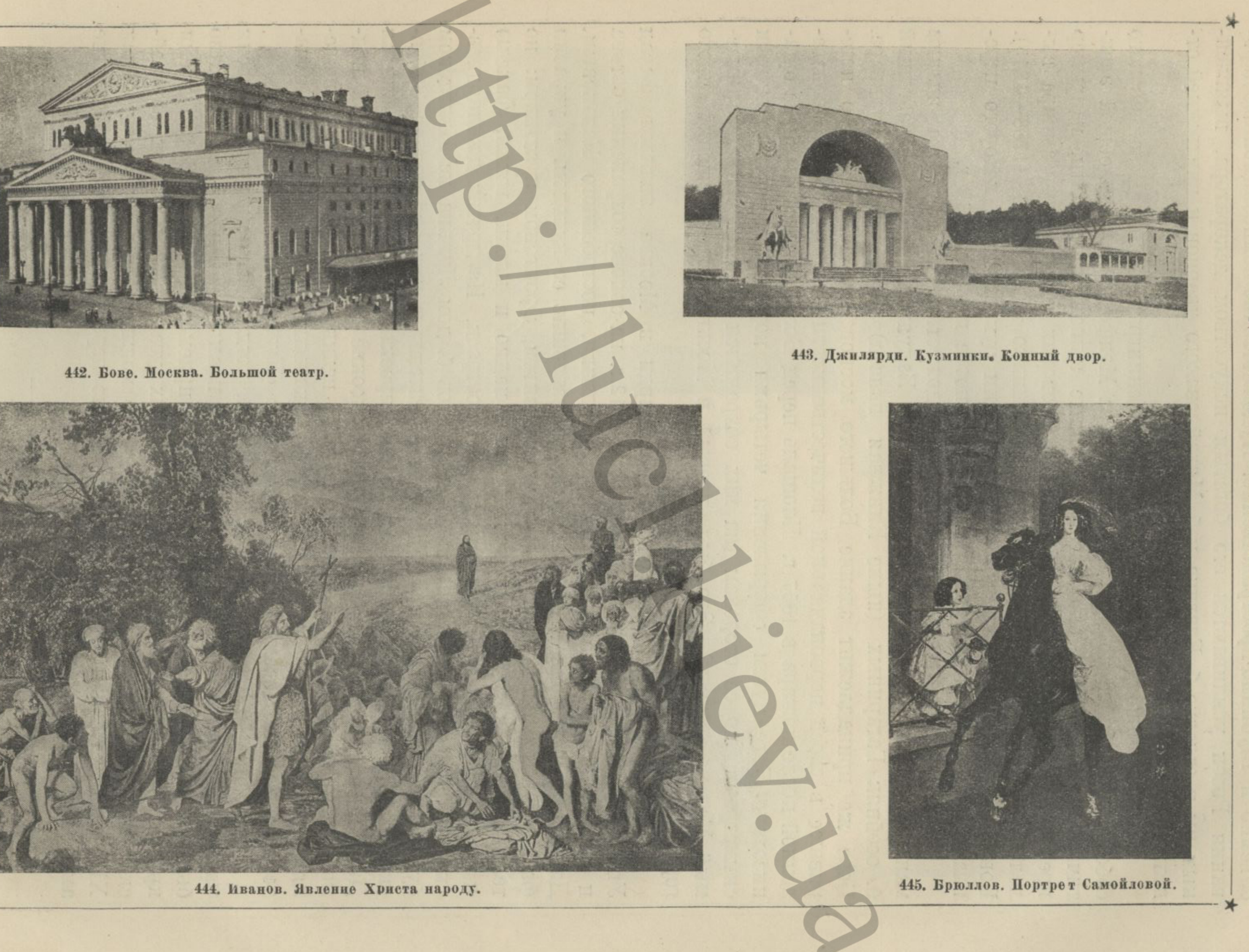
441. Захаров и Щедрин. Ленинград. Центральная башня адмиралтейства.

образные черты. Последнее объясняется широким использованием у нас для сооружений в стиле ампир иного, чем в Европе, строительного материала — дерева. Кроме того, в создании своеобразных форм русского провинциального ампира большую роль сыграли архитекторы из крепостных, не получавшие обычно европейского образования и работавшие главным образом на основе собственного понимания стиля.

Крепостные архитекторы участвовали в постройках лучших русских усадеб; так, например, Федор Аргунов и Алексей Миронов строили для Шереметьева в Кускове, тот же Миронов и Павел Аргунов — для Шереметьева в Останкине, Василий Стрижаков — для Юсупова в Архангельском и т. п. Из столичных мастеров раннего ампира выделяются А. Н. Воронихин (1759—1814) и А. Д. Захаров (1771—1811). Казанский собор в Ленинграде, построенный Воронихиным, представляет базилику, увенчанную барабаном и куполом. К двум боковым сторонам трансепта храма, по мысли автора, пристраивались монументальные полукруглые колоннады, из которых исполнена только одна. Благодаря колоннадам здание должно было прекрасно вписываться в пространство города и утрачивало свой культовый вид. Вполне ампирным является здание Горного института в Ленинграде.

Зданием, свидетельствующим о высоких художественных достижениях мастеров русского ампира, является Адмиралтейство в Ленинграде, построенное архитектором Захаровым. Несмотря на то, что Захарову пришлось считаться с планом и особенностями старого петровского Адмиралтейства, иметь дело с чрезвычайной растянутостью сооружения по фасаду и сохранить чуждый ампиру шпиль, архитектор сумел создать грандиозное и сильное по выразительности произведение. Захаров разбил фасад выступами как бы на несколько объемов и сосредоточил основной эффект на центральной части и углах здания. Центральная часть, решенная в форме куба с прорезанной в нем аркой для въезда, богато обработана лепкой и скульптурой, над кубом возвышается ионический периптер, завершающийся позолоченной иглой шпиля. Четко рисуются тосканские портики на выступающих вперед объемах здания. Великолепно скомпанованы торцы здания, выходящие к Неве. Из иностранцев выделился француз Тома де-Томон (1754—1812), построивший великолепный ансамбль Петербургской биржи.

Выдающимся архитектором времени расцвета ампира является К. И. Росси (1775—1849), исключительный мастер ансамбля, которому в основном центр Ленинграда обязан своим архитектурным обликом. Росси принадлежат ансамбли: дворца на Елагином острове, Михайловского дворца в центре бывшей столицы, зданий б. Сената и Синода и, наконец, здания Главного штаба, огромного по своей протяженности и имеющего в центре исключительную по смелости решения и живописности арку. Целой архитектурной панорамой является ансамбль б. Александринского театра вместе с ведущей к нему с одной стороны улицей, носящей теперь имя Росси. Здание театра поставлено на площади с таким расчетом, чтобы в зависимости от точки зрения оно могло восприниматься и фронтально,



442. Бове. Москва. Большой театр.

443. Джилярди. Кузминки. Конный двор.

444. Иванов. Явление Христа народу.

445. Брюллов. Портрет Самойловой.

объемно и глубинно-пространственно. Художественно-композиционные дарования Росси усиливаются его богатым искусством декоратора, выявленным им в отделке б. Елагина и б. Михайловского дворцов и внутренней отделке б. Александринского театра.

К позднейшему ампиру относится в Ленинграде здание Исаакиевского собора, построенное по проекту архитектора Монферрана. При общей эклектичности сооружения оно имеет отдельные живописные части, например прекрасный силуэт купола. Из числа московских архитекторов ампира выделяются О. И. Бове (1786—1834) и Доминико Джилярди (1788—1845). Бове является тем архитектором, под общим руководством которого перепланировывалась и обстраивалась Москва после пожара 1812 г.

Из произведений Бове выдаются: художественная обработка здания манежа, здание градской больницы на Калужской улице, блестящий б. особняк Гагариных (ныне Книжная палата) на Новинском бульваре. Бове же принадлежит здание Большого московского театра, много потерявшее в своей первоначальной величественности при переделке, произведенной после пожара в 1857 г. Площадь перед Большим театром была организована Бове путем оформления четырьмя корпусами, расставленными симметрично по ее сторонам (из них сохранился только корпус, занимаемый Малым театром). Это был первый в Москве опыт решения чисто городского ансамбля.

Выдающимся произведением Джилярди в Москве являлся фасад Университета, возобновленный им после 1812 г. на основе сохранения остова и планировки старого университетского здания, построенного Казаковым. Джилярди надстроил центральную часть, завершив ее куполом, и украсил фасад дорической колоннадой с антаблементом, фронтоном и аттиком; по телу здания он разбросал скульптурные панно и маски, венки, факелы и пр., характерные для большинства его построек. Из других джилярдиевских построек в Москве хорошо сохранились б. дом Лунина на Никитском бульваре и египетски строгие корпуса б. интендантских складов на Зубовской площади. Из усадебных ансамблей, проектированных и строившихся Джилярди, известны: ныне санаторий «Высокие горы» на Садовой и подмосковная «Кузминки», в которых из ряда великолепных соружений выделяются исключительным изяществом музыкальный павильон в саду санатория и так называемый «Конный двор» в «Кузминках».

В конце XVIII и в начале XIX века, когда вся помещичья Россия начала обстраиваться в стиле классицизма и ампира, в народное зодчество было внесено много западноевропейских приемов и форм. В это время крепостные плотники приносят из барских усадебных построек европейские мотивы в деревню. Поэтому нередко можно встретить в постройках XIX века деревянные колонны, резные из дерева арки, панно и другие ампирные детали.

Учрежденная в 1758 г. в России Академия художеств страдала такими

 же недостатками, что и прочие академии Европы, — уверенностью в непо-



449. Тропинин. Портрет Пушкина.

447. Иванов. Мальчик после купания.



446. Венецианов. На жниве.



448. Кипренский. Портрет Растопчиной.

грешимости своих взглядов на искусство и творческие методы. Весь строй академии был основан на отрицании свободы индивидуального творчества. Посылаемые для усовершенствования в Европу лучшие студенты академии воспитывались там на принципах болонского академизма, где основным принципом обучения было внешнее подражание высоким мастерам Возрождения. Повторяя манеру излюбленного мастера, такие художники создавали искусственные, условные и напыщенные композиции, засушенные произведения. Система академизма искалечила немало молодых одаренных художников. Из академической среды силой своего таланта выделяется К. П. Брюллов (1799—1852), обративший на русскую живопись взоры всего мира картиной «Последний день Помпеи», написанной в 1832 г. При всей условности и театральности композиции картина приковывает к себе внимание драматизмом положения, умелой передачей движения толпы, исключительной силой рисунка, контрастами светотени и яркостью красок. Новостью для того времени была и исторически верная обстановка события, воссозданная Брюлловым на основании знакомства с раскопками Помпеи. Выше, чем в исторической живописи, Брюллов был в портрете; как мастер рисунка и прекрасный компановщик он умел совмещать тонкую психологическую характеристику лица с совершенством живописной формы, находя для каждого портрета особые средства выражения; его портреты, разнообразные по замыслу и красочной гамме, отличаются большим сходством и поразительной жизненностью. Выдающимися портретами эпохи русского классицизма следует признать три брюлловских портрета Самойловой: два парадных, изображающих Самойлову в бальных туалетах, и один — ее же на прогулке верхом. Заслуживают также внимания портреты Кукольника, Перовского, предсмертный автопортрет и др.

Если Брюллов был близок к французскому романтизму Делакруа, то другой питомец Академии художеств — А. А. Иванов (1808—1858) — был связан с немецкой группой художников романтиков — «назарейцев», посвятивших себя религиозной живописи. Иванов почти всю свою жизнь писал колоссальную картину «Явление Христа народу». За время долголетнего писания взгляды Иванова изменились, и он из религиозно настроенного человека, отчасти под влиянием знакомства с Герценом, приблизился к атеизму. Многочисленные переделки и поправки лишили картину непосредственности, свойственной художнику в его многочисленных этюдах к той же картине. Эти этюды Иванов писал с натуры не по академически смелой кистью, изумительно передавая воздушную перспективу. В изображении человеческих фигур и голов Иванов — строжайший рисовальщик и великолепный психолог. Не менее, чем этюды к «Явлению», замечательны ивановские акварели на темы из библейской истории, в которых художник дает ряд оригинальных композиций и достигает исключительных световых эффектов, строя свет излучающимся из объемной формы.

Эпоха буржуазной французской революции вызвала у молодого поколения начала XIX века романтический подъем. Отвага, рисовка, поза чувствуются в русских портретах начала XIX века. Наиболее ярким выразителем романтизма в русской портретной живописи был выдающийся



451. Мартос. Надгробный памятник Собакиной.

453. Перов. У последнего кабака.



450. Федотов. Сватовство майора.



452. Перов. Приезд гувернантки.

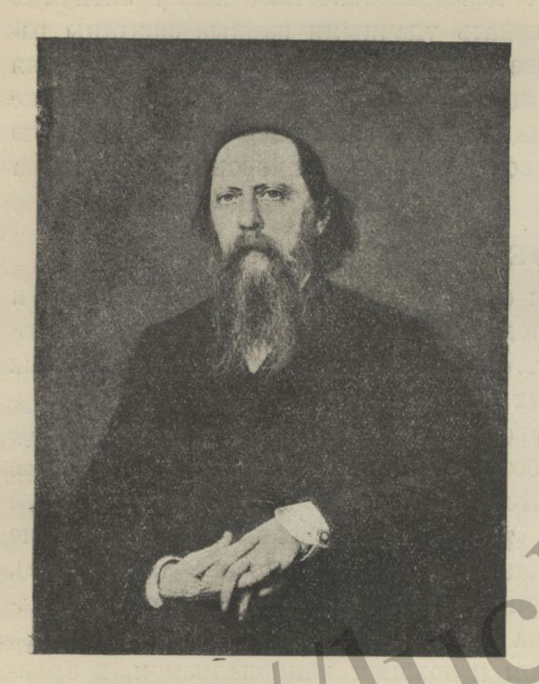
художник О. А. Кипренский (1783—1836), писавший портреты, насыщенные героикой, например портрет Давыдова, и лирически мечтательные — Уварова, Ростопчиной, многочисленные автопортреты.

Кипренский как живописец так хорошо постиг технику письма Рубенса, ван-Дейка и Рембрандта, что неаполитанские академики отказывались признать его работы за произведения «художника нынешнего века». В частности, его огромный живописный талант сказывается и в смелых сопоставлениях синих, красных, черных и белых тонов. Кипренского следует считать вождем романтического направления в русской живописи.

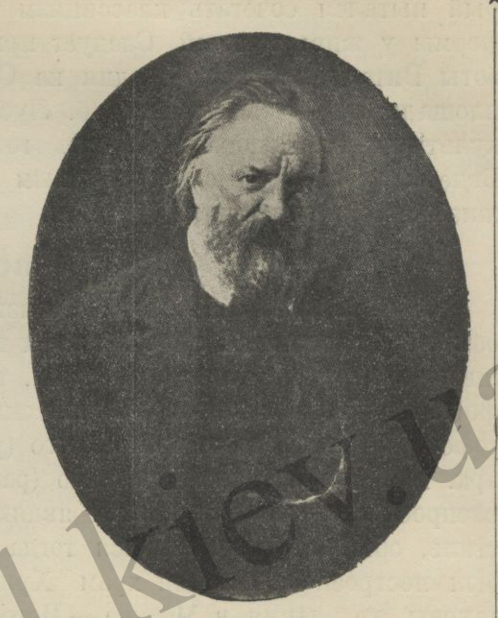
Ближе к натуре, но все же под дымкой сентиментализма изображал жизнь крепостной художник В. А. Тропинин (1776—1857). Менее искусный в живописной технике, чем Кипренский, Тропинин был ярким изобразителем современного ему общества, изредка, в ущерб характеристике лица, увлекаясь кружевами, цветами и лентами. В портрет Пушкина работы Тропинина можно верить. В этом произведении Пушкин реальнее, чем в картинно написанном Кипренским его портрете. Хороши портреты Барышникова, Булгакова, Зубовой, условен портрет Брюллова.

Уже в конце XVIII века взамен изображения академических натурщиков и олимпийских богов, художники начинают интересоваться жанровыми сценами, предпочитая писать их с натуры, вне стен школьных мастерских. Большое значение для русской живописи, в смысле направления внимания русских художников на природу и быт, имели А. Г. Венецианов (1780—1847) и П. А. Федотов (1815—1852). Венецианов первый использует в качестве сюжета деревню; он пишет картины «Гумно», «На пашне», «На жатве», «Спящий пастушонок», «Помещица, занятая хозяйством» и др., в которых, впервые вводя в русскую живопись крестьянина, все же дает его прикрашенным, в праздничных нарядах, без показа тяжелых условий крепостного труда. Но если у Венецианова мужики и бабы «позируют», то офицеры, солдаты, купцы, мещане и чиновники на картинах Федотова живут действительной жизнью. Его «Сватовство майора», «Первый орден», «Завтрак аристократа», «Вдовушка» и др. характерны своим глубоким содержанием и остро замеченными деталями. Его живопись замечательна: тщательная и тонкая манера письма с натуры всего до мельчайшей детали сближает Федотова с лучшими голландцами, а цветовая гамма его картин близка Брюллову.

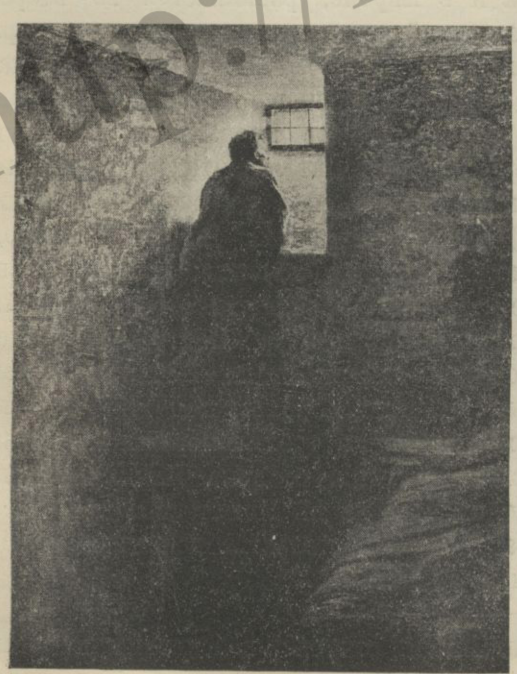
В скульптуре мастером переходного времени является Ф. Ф. Щедрин (1751—1825), достигший исключительного совершенства в своих работах декоративного характера. Интересны его статуи на захаровском Адмиралтействе в Ленинграде. К мастерам зрелого классицизма относится И. П. Мартос (1750—1835), более всего известный монументальным памятником Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве. Но более интересен Мартос произведениями надгробной скульптуры — памятниками Волконской, Куракиной, Собакиной и др., видя которые, не знаешь, чем любоваться, богатством ли композиции, красотой складок одежды или естественным выражением горя на лицах фигур. Около Мартоса группируется круг скульпторов: Гордеев, Демут-Малиновский, Пименов и др.



454. Крамской. Портрет Салтыкова-Щедрина.



455. Ге. Портрет Герцена.



456. Ярошенко. Заключенный.



457. Верещагин. Соколиный охотник.

Последним скульптором ампира был И. П. Витали (1799—1855), который пытался сочетать классицизм с действительностью, искал античные формы у живых людей. Следует признать удачными парные фонтаны работы Витали в Москве — один на Свердловской площади, и второй — для площади им. Дзержинского (б. Лубянской), находящийся ныне в парке культуры им. Горького. За два года до смерти Витали изваял статую Венеры, в которой с формальным совершенством композиции соединена жизненность движения.

4. НОВОЕ ВРЕМЯ

В 40-х годах XIX века, в связи с развитием в стране капитализма и общим реакционным направлением политики Николая I, на смену угасающему ампиру приходит эклектизм, т. е. внешнее заимствование отдельных форм из разнообразных исторических стилей — готики (коттедж в Петергофе арх. Менласа), мавританского (увеселительный вокзал в Екатерингофе арх. Монферрана), неогреческого (работы арх. Штакеншнейдера). Наиболее распространенным увлечением являются попытки возродить древнерусский стиль, обычно называвшийся тогда «русско-византийским». В этом стиле был построен снесенный храм Христа Спасителя в Москве (арх. Тона), таковы же здания в Москве — Исторического музея (арх. Шервуд), б. Городской думы — ныне музея Ленина (арх. Чичагова), б. дом Игумнова (арх. Поздеева). Наряду с эклектизмом и ложным национализмом, в архитектуре, в связи с использованием в строительстве новой техники железа и стекла и железобетона, у нас, как и в Европе, развивается во второй половине XIX и в начале XX века новый стиль, мастера которого стремятся создать индустриально-рациональную архитектуру. Архитектура как искусство в это время отрывается от техники. Здание проектирует и строит гражданский инженер-строитель, а художественное оформление конструкций и особенно фасада и интерьеров производит архитектор-художник. Благодаря этому архитектура подчиняется методам живописи — недаром фасад Третьяковской галлереи оформлял художник В. М. Васнецов, в области строительства не работавший. Для этого течения, которое можно называть по примеру Запада «стилем модерн», характерны кривые линии, асимметричные построения, стилизованные формы архитектурных частей здания, окон, дверей, решеток и обилие лепных, также стилизованных украшений. Смелость конструктивных решений используется для зрительного эффекта, у художника теряется понятие о трех измерениях. Типичными памятниками модерна в Москве являются б. дома Якунчикова на улице имени Н. Островского и Рябушинского на М. Никитской (арх. Шехтеля). К этому времени относится развитие строительства доходных домов, громадных магазинов и промышленных зданий.

В связи с народническим движением, отчасти вследствие влияния эстетических идей Чернышевского, в русской живописи с 50-х годов XIX века провозглашается примат содержания над формой, в картинах бичуются общественные пороки. Первым на этот путь вступил художник

В. Г. Перов (1833—1882), обличая в своих картинах нравы духовенства («Сельский крестный ход на Пасхе»), дворянства («Проповедь на селе»), чиновничества («Первый чин»), купечества («Приезд гувернантки») и высказывая свои симпатии к народу («Похороны крестьянина», «Тройка» и др.). Это направление подхватили и развили «передвижники», т. е. члены артели и позднее — товарищества передвижных выставок, основателями которых были художники, отказавшиеся в знак протеста академической рутине писать выпускную программу на заданную мифологическую тему. Идейным вождем передвижничества был художник И. Н. Крамской (1831—1884), оставивший нам целую галлерею портретов современных ему поэтов, писателей, художников, музыкантов. Как передовой и прогрессивно мыслящий художник Крамской высказывал в печати свои взгляды на искусство. Он считал, что буржуазное искусство ограничено, что оно смотрит на мир «через маленькое окошечко и в то же время воображает себя на вершине требования времени». Тенденциозность искусства передвижников Крамской трактовал как отношение художника к действительности: «художник как гражданин и человек, кроме того, что он художник, принадлежа известному времени, непременно что-либо любит и что-нибудь ненавидит. Предполагается, что он любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает. Ему остается быть только искренним, чтобы быть тенденциозным». Крамской подчеркивает национальный характер искусства: «Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь, в отдаленном будущем, России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим». Некоторые художники из плеяды передвижников выделялись своим мастерством, интересными сюжетами и экспрессией. Н. Н. Ге (1831—1894) — художник порыва, настроений, близкий друг Л. Толстого, в погоне за сюжетом нередко мало уделявший внимания живописному мастерству; в то же время его многочисленные картины на темы евангелия полны искренних реалистических исканий, его портреты Герцена, Толстого, Петрункевича свидетельствуют о большом даровании. В. В. Верещагин (1842—1904) писал громадные полотна на темы из своих многочисленных путешествий по наиболее интересным и мало известным в то время уголкам мира (Средняя Азия, Закавказье, Индия), а также изображающие военные события, очевидцем которых он был, например эпизоды русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Батальные картины создали Верещагину славу идейного художника, протестующего против ужасов войны, но изучение его биографии не дает основания к такому категорическому утверждению. Картины Верещагина слишком фотографичны, они имеют в настоящее время главным образом научно-этнографическую ценность. В свое время эти картины, яркими красками передававшие солнечную природу и быт Востока, были шагом вперед для русской живописи. На политическое движение против царского режима из художников откликнулся Н. А. Ярошенко (1848—1898), написавший нашумевшие в свое время, но не отли-



460. Репин. Бурлаки.



461. Репин. Запорожцы.



458. Мясоедов. Земство обедает.



459. Васнецов В. Три богатыря.

чающиеся высоким художественным мастерством, картины «Курсистка», «Заключенный», «Всюду жизнь». Позднее, отчасти в силу давления царской цензуры, обличительный сюжет в картинах передвижников постепенно сводится к мелкому анекдоту или бытовому эпизоду. Таковы многочисленные картины В. Е. Маковского (1846—1918), Корзухина, Максимова, Мясоедова, Прянишникова и др.

Из передвижничества вышел и поднял русскую живопись на большую высоту И. Е. Репин (1844—1930), давший проникнутые глубокой жизненной правдой яркие, полные художественных достоинств полотна. В произведениях Репина нас увлекают, не заслоняя идейного их содержания, целостность композиционных построений, высокий реализм, свежесть кисти, великолепные воздушные и световые эффекты. В картинах на темы из русской действительности — «Бурлаки», «Крестный ход в Курской губернии» — Репин не только стремится выразить свое сочувствие народу, но и понять психологию народных масс и каждого изображаемого человека в отдельности. В исторической картине «Иван Грозный и сын его Иван» художник с величайшей экспрессией показывает переход от исступленной жестокости к истерическому самобичеванию царя-сыноубийцы. В картине «Запорожцы» прекрасно переданы украинские народные черты и, в частности, украинский юмор, выраженный целой гаммой от улыбки до хохота. В картине «Государственный совет» Репин достиг исключительной правдивости в отрицательной характеристике высших чинов царской бюрократии. Репин один из немногих русских художников отразил в живописи движение народовольцев: «Арест пропагандиста», «Под конвоем», «Перед исповедью», «Не ждали» и др. Последняя картина по своим живописным достоинствам и свежести близка к импрессионизму. В портретах Мусоргского, Писемского, Глазунова и многих других достигается предельное физическое сходство и одновременно раскрывается внутренний, духовный облик персонажей. С начала XX века стареющий мастер все более и более отходит от художественного реализма и нередко пишет символические и религиозно-мистические картины.

Увлечение старорусскими сюжетами и опыты воссоздания национального искусства мы видим у В. М. Васнецова (1848—1926), который темы для своих картин «Аленушка», «Иван царевич и серый волк», «Витязь на распутье», «Три богатыря», «После побоища Игоря Святославовича» и др. берет из русских сказок, былин, песен. Не уяснив истинного смысла народного искусства, Васнецов не мог передать всей творческой силы и художественной выразительности народной фантазии; его картины холодны и театральны. Также не удалось Васнецову и найти язык древнерусской иконы и фрески, и его росписи в Киевском соборе Владимира лишены элементов декоративности. Только В. И. Суриков (1848—1916) с полным реализмом и ясным представлением об исторической роли народа выразил в своих картинах движение народных масс. Суриков характеризовал коллектив: его герои — выразители народных исканий правды, гибнущие за свою идею. Таковы его большие полотна «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», в которых главные персонажи — стрельцы и боя-



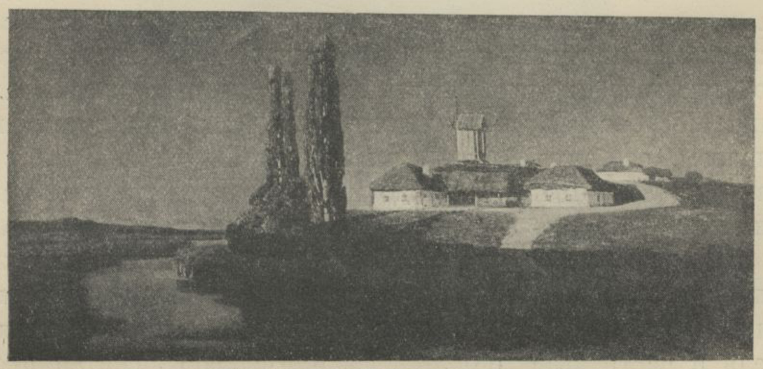
462 Суриков. Боярыня Морозова. Деталь.



463. Антокольский. Мефистофель.



464. Шишкин. Корабельная роща.



465. Куинджи. Украинская ночь.

рыня — представлены убежденными в своей правоте, продолжающими, несмотря на преследования и угрозу смерти, проповедь своих взглядов. Несмотря на то, что в картинах Сурикова встречаются храмы, иконы и т. п., им всегда чужды мистика и религиозность. В полотнах Сурикова нет той легкости исполнения, которой отличаются картины Репина, его рисунок суров и тяжел, но зато его краски ярки и выразительны. Суриков — блестящий колорист и мастер цвета (картины Сурикова отличаются его излюбленным серо-голубоватым тоном). Суриков — глубоко национальный и в то же время вполне европейский мастер.

Из скульпторов второй половины XIX века следует отметить М. М. Антокольского (1843—1902), восставшего против академических традиций и ложного классицизма в скульптуре, но не достигшего уменья воссоздавать исторически верные образы. Его «Петр I», «Иван Грозный», «Ермак», «Умирающий Сократ», «Спиноза» являются примером субъективной интерпретации исторических фигур.

Наряду с жанровой и исторической живописью, во второй половине XIX века развивается и пейзажная. Из маринистов в свое время пользовался громадной известностью И. К. Айвазовский (1817—1900), поэт моря и романтик южного пейзажа, произведения которого теперь кажутся нам несколько слащавыми. Природа у Айвазовского театральна, что объясняется увлечением в его время законами пейзажа, выработанными швейцарским художником Каламом, который учил выбирать красивые куски из разных мест природы и составлять из них картину. Реализм 60-х годов направил русских пейзажистов на изображение действительной природы. Таким искателем правды в природе был И. И. Шишкин (1831—1898), его несколько фотографичные лесные пейзажи поражают нас силой наблюдательности и знанием форм природы. А. И. Куинджи (1842—1910) много работал над колоритом; его залитая солнцем «Березовая роща» поразила в свое время зрителей свежестью красок, а «Украинская ночь», теперь сильно потемневшая, и «Лунная ночь на Днепре» — передачей лунного света. В картинах рано умершего Ф. А. Васильева (1850—1873) — «Оттепель», А. К. Саврасова (1830—1897) — «Грачи прилетели» и особенно В. Д. Поленова (1844—1927) русский пейзаж получил живую душу. Будучи выдающимся историческим живописцем («Христос и грешница»), В. Д. Поленов увлекся пленером и вывез из путешествия по Палестине серию сверкающих красками этюдов восточной природы. Без всякой искусственности, с интимной простотой и непосредственностью Поленов изображал поэтические уголки Москвы: «Московский дворик», «Бабушкин сад» и природу средней полосы, особенно берега Оки под г. Таруссой. Ученик Поленова И. И. Левитан (1861—1910) довел до высокого предела совершенства русский интимный пейзаж и обратил внимание русского общества на своеобразную красоту нашей природы. Он первый проникся неяркими красками среднерусской равнины, серой деревни и пасмурных перелесков. Несколькими мазками кисти, небольшой гаммой красок Левитан захватывает зрителя и настраивает его лирически. Недаром Левитан предпочитает для изображения наступающие сумерки дня и осеннее время года. Мелан-



466. Серов. Портрет Мамонтовой.

467. Саврасов. Грачи прилетели.

468. Поленов. Бабушкин сад.

469. Левитан. Над вечным покоем.

холическое «Над вечным покоем», унылая «Владимирка», трагическое «У омута» характерны для 90-х годов прошлого века — периода «чеховских» настроений русского общества.

Художником, который с одинаковым мастерством писал пейзаж, жанры, исторические картины и портреты, был В. А. Серов (1865—1911), поразивший в 1887—1888 гг. в картинах «Девушка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» свежестью своего мастерства и сильно подвинувший вперед разработку в русской живописи проблем цвета и света. Больше всего Серов работал в области портрета, давая яркие психологические характеристики, часто меняя манеру письма и неизменно стремясь к лаконизму изобразительных средств. Замечательны: обогащенный воздушной средой портрет художника К. А. Коровина, сделанный сильными мазками портрет купца Морозова, парадный портрет артистки Ермоловой, нарядный — m-me Гиршман и линейно-схематически — Иды Рубинштейн. Долгое время Серов работал над иллюстрациями к басням Крылова и добился уменья при сохранении полного сходства с натурой показать очеловеченное, как в баснях, животное. Серов является могучим реалистом и острым сатириком, сделавшим в 1905 г. ряд рисунков на политические темы, например «Солдатушки, бравы ребятушки» и др.

Увлечение «чистым искусством», провозглашавшее примат художественной формы над содержанием, в конце XIX века превратилось в России в целое художественное движение, представленное в Петербурге художниками, группировавшимися вокруг журнала «Мир искусства», а в Москве — мастерами группы «Голубая роза». Представители «Мира искусства», как писал их идейный руководитель А. Н. Бенуа, «культивировали идеи красоты», ненавидя «наших тулупников и лапотников», т. е. передвижников. Характерным моментом в этом направлении являются крайний индивидуализм художника, его уход от настоящего в прошлое, ретроспективизм в искании художественного образа. Редактор журнала «Мир искусства» Дягилов в первых номерах так формулировал основные положения новой художественной группировки: «в одном, не зависящем ни от каких объективных условий, развитии художественной личности я вижу поступательное движение всей истории искусств... Высшее проявление личности вне всякой зависимости от того, в какую форму оно выльется, есть красота в области человеческого творчества». Сюжеты из жизни прошлого давали возможность художникам «Мира искусства» создавать красочный ковер на плоскости. А. Н. Бенуа (р. 1870) увлекается Версалем времен Людовика XIV, К. А. Сомов (р. 1869) — эпохой западноевропейского барокко и рококо, Л. С. Бакст театрализирует Восток и античную Грецию. Заслугой деятелей «Мира искусства» следует признать то, что они подняли на европейскую высоту нашу живописную технику. Следует отметить, что второе поколение мастеров «Мира искусства» М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, Д. Н. Кардовский в революцию 1905 г. приняли активное участие путем помещения в революционных сатирических журналах — «Жупел», «Адская почта» и др. — иллюстраций на политические темы.



470. Сомов. Дама в голубом платье.





471. Врубель. Девочка на фоне ковра.

472. Коровин. Испанки.

23 Зак. 603. — История искусств.

Из мастеров «Голубой розы» следует отметить В. Э. Борисова-Мусатова (1870—1906), воскресившего жеманные образы помещичьих усадеб. Персонажи его картин овеяны печалью, его пейзажи отличаются ковровыми, блеклыми тонами.

Несколько особняком от этой группировки стоял М. А. Врубель (1856—1910), прекрасный рисовальщик и своеобразный колорист, обладавший исключительным талантом художника-декоратора. Получивший известность своей декоративной росписью Кирилловского монастыря в Киеве Врубель увлекся поэтическим образом лермонтовского Демона и оставил ряд ярких и своеобразно квадратиками («клюазонизм») выполненных полотен: «Сидящий демон», «Летящий демон», «Поверженный демон» а также иллюстрации к изданию самой лермонтовской поэмы и др., где фантастическая тематика выявляется не менее фантастическими средствами, свидетельствующими о своеобразном понимании художником форм предметов.

Западный импрессионизм появился в России не сразу. Приемы импрессионизма встречались у русских мастеров конца XIX века — у Ге, Левитана и др. Но к началу XX века московская школа дала зрелых художников этого направления в живописи. Первым, убежденным и последовательным представителем импрессионизма у нас был К. А. Коровин (р. 1861), которому пришлось на себе перенести все нападки публики и критиков на новую, не сразу понятную манеру живописи. Художник-декоратор, видевший в живописи только праздник для глаз, Коровин в своих картинах «Испанки», многочисленные «Кафе» и «Улицы Парижа», в гамме серебристых тонов крайне обобщенно, но выразительно передает художественные впечатления. Коровин возвел театральную декоративную живопись до значения самостоятельных произведений искусства, и немало спектаклей нашего балета и оперы было поставлено в его красочных декорациях. Все произведения Коровина на любые темы — улицы, полные движущейся толпой, электрические огни больших городов, фрукты, цветы, красивые женщины — говорят о его исключительном понимании краски, преследуют только одну цель — выявление художественного впечатления. Молодые художники начала XX столетия — П. П. Кончаловский, И. И. Машков, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов и др. — около 1910 г. образовали группу «Бубновый валет». Они пошли за Сезанном, Ван-Гогом, Гогеном, Матиссом и от первоначальной декоративной обобщенности скоро обратились к чисто формальному изучению пространства, цвета и фактуры. Своей художественной задачей «Бубновый валет» ставил «нарочитое упрощение и огрубение формы и вызываемое этим уплотнение цвета, четкость линии».

Из «Бубнового валета» с течением времени выделились различные чисто формалистические направления: кубизм, футуризм и многие другие. Если группа «Бубнового валета» воспринимала учение Сезанна как определенную живописную систему, то новые течения, из нее выделившиеся, уже своими учителями считают Пикассо, Дерена, Метценже и др. и, начав с изгнания сюжета, докатились до полной беспредметности «супрематизма» и окончательного уничтожения в картине изобразительного начала.

БИБЛИОГРАФИЯ [1]

I. БИБЛИОГРАФИЯ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Общие пособия по истории искусств

«Маркс и Энгельс об искусстве», составили Ф. П. Шиллер и М. О. Лифшиц, под ред. А. В. Луначарского, М. 1933.

Байе К., История искусств, перев. под ред. Г. Г. Павлуцкого, Киев 1932.

Бенуа А. Н., История живописи, вып. 1—22, П. 1912 и сл.

Верман К., Всеобщая история искусств всех стран и народов, I — III, перев. под ред. С. А. Жебелева, П. 1909 и сл.

Жебелев С. А. (по А. Шпрингеру), История древнего искусства, П. 1902.

Кон-Винер Э., История стилей изобразительных искусств, перев. под ред. М. М. Житомирского, М. 1936.

Мутер Р., История живописи, I — III, перев. В. М. Фриче, М. 1915 и сл.

Тэн И., Философия искусства, перев. Н. Соболевского, М. 1933.

Фриче В. М., Очерки социальной истории искусства, М. 1923.

Общие пособия по истории архитектуры

Брунов Н. И., Очерки по истории архитектуры, т. I — II, М. 1935—1937.

Гартман К. О., История архитектуры, перев. А. Г. Циреса и Н. Н Волкова, т. I, М. 1936.

Флетчер Б., История архитектуры, перев. Р. Бекер, т. I — III, П. 1913—1914.

Шуази О., История архитектуры, перев. под ред. Ю. К. Милонова и А. А. Сидорова, т. I — II, М. 1935—1937.

К первой и второй лекциям

(Происхождение искусства, искусство каменного и бронзового веков)

Бюхер К., Работа и ритм, перев. С. С. Заяицкого, М. 1923.

Гирн И., Происхождение искусства, Харьков 1923.

Гроссе Э., Происхождение искусства, перев. А. Г. Грузинского, М. 1899.

---

[1] Библиография приведена максимально полная. Для облегчения пользования книги или статьи, наиболее пригодные для первого ознакомления, набраны курсивом. Материал располагается по главам книги Рейнака в алфавитном порядке авторов.

Кюн Г., Искусство первобытных народов, перев. под ред. А. С. Гущина, М.-Л. 1933.

Миллер А. А., Первобытное искусство, Л. 1929.

«Первобытное общество», сборн. статей под ред. Н. М. Моторина, М. 1932 (статьи: *«Первобытное искусство» Б. Б. Пиотровского* и *«Искусство в родовом обществе» С. В. Иванова*).

Фомин И. И., Искусство палеолитического периода в Европе, М. 1912.

Гущин А. С., Происхождение искусства, Л. 1937.

Энгельс Ф., Происхождение семьи, частной собственности и государства, разн. изд.

К третьей лекции

(Египет, Халдея и Иран)

Баллод Ф. В., Очерки истории древнеегипетского искусства, Саратов 1924.

Масперо Г., Египет. перев. Н. Гальперин. М. б. г.

Масперо, Во времена Рамзеса и *Ассурбанипала,* I—II, перев. Е. Григорович, М. 1916.

Павлов В. В., Очерки по искусству древнего Египта, М. 1936.

Тураев Б. А., Древний Египет, П. 1923.

Тураев Б. А., История древнего востока, I — II, нов. изд., П. 1936.

Флитнер Н. Д., Египетское искусство, П. 1929.

Флитнер Н. Д., Хетты и хеттская культура, М. 1924.

К четвертой лекции

(Искусство Трои, Крита и Микен)

Богаевский Б., Крит и Микены, Л. 1924.

Захаров А. А., Очерк Эгейского мира, М. 1918.

Захаров А. А., Эгейский мир в свете новейших исследований, Л. 1924.

Лихтенберг Р., Доисторическая Греция, перев. Г. Генкеля, П. 1913.

К пятой, шестой, седьмой, восьмой и девятой лекциям

(Искусство Греции)

Маркс К., К критике политической экономии, Введение, изд. ИМЭЛ, 1930, стр. 79—82.

Брунов Н. И., Греция, М. 1935 (в серии «Города и страны»).

Вазер О., Греческая скульптура, перев. М. Фабриканта, М. 1914.

Вальдгауер О. Ф., Лисипп, Берлин 1923.

Вальдгауер О. Ф., Мирон, Берлин 1923.

Вальдгауер О. Ф., Этюды по истории античного портрета, в «Ежегоднике Г. И. И. И.», т. I, вып. 1, П. 1921.

Винкельман И. И., История искусства древности, перев. под ред. А. А. Сидорова и С. И. Радцита, М. 1933.

Генкель Г. Г., Античное искусство, Л. 1929.

Дильс Г., Античная техника, перев. под ред. С. И. Ковалева, М. 1934.

Колпинский Ю. А., Искусство Греции эпохи расцвета, М. 1937.

Леви Э., Греческая скульптура, перев. В. Конради, П. 1915.

Лессинг Г. Э., Лаокоон, перев. Е. Эдельсона, нов. изд. с прим. А. А. Сидорова, М. 1933.

Мальмберг В. К., Метопы древнегреческих храмов, Дерпт. 1892.

Мальмберг В. К., Древнегреческие фронтонные композиции, П. 1904.

Павловский А. А., Курс истории древнего искусства, Одесса 1905.

Павлуцкий Г., История искусств (античный период), Киев 1911.

Рончевский К. И., Образцы древнегреческих ордеров, М. 1917.

Стрелков А. С., Фаюмский портрет, М. 1936.

Филострат, Картины, перев. С. П. Кондратьева, М. 1936.

Фармаковский Б. В., Аттическая вазовая живопись, П. 1903.

Фармаковский Б. В., Художественный идеал демократических Афин, П. 1918.

К десятой лекции

(Искусство этрусков и римлян)

Буассье Г., Археологические прогулки по Риму, М. 1915.

Вальдгауер О. Ф., Римская портретная скульптура в Эрмитаже, П. 1923.

Витрувий, Десять книг об архитектуре, I, перев. Ф. А. Петровского, М. 1936.

Ламер Г., Римский мир, перев. под ред. Д. Н. Егорова, М. 1914.

Рончевский К. И., Римские триумфальные арки, М. 1916.

Рончевский К. И., Варианты римских капителей, М. 1935.

К одиннадцатой лекции

(„Христианское“ искусство на Западе и на Востоке)

Айналов Д. В., Мозаики IV и V веков, П. 1895.

Айналов Д. В., Эллинистические основы византийского искусства, П. 1901.

Кондаков Н. П., История византийского искусства и иконографии, I (миниатюры) и II (мозаики), П. 1876 — Одесса 1881.

Павлуцкий Г., К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства, Киев 1912.

Редин Е. К., Мозаика равенских церквей, П. 1896.

К двенадцатой и тринадцатой лекциям

(Романская и готическая архитектура и скульптура)

Гуртик Л., Франция, перев. Н. Соболевского, М. 1914 (гл. I—IV).

Дворжак М., Очерки по искусству средневековья, перев. А. А. Сидорова, М. 1934.

Добиаш О. А., Средневековое искусство, Л. 1929.

Малицкая К. М., Испания, в серии «Города и страны», М. 1935.

Тарасов Н. Г., Средневековое искусство в «Книге для чтения по истории средних веков», под ред. П. Г. Виноградова, вып. 2, М. 1915.

Ференци Б., Очерки по искусству средневековья Франции, М. 1936.

К четырнадцатой лекции

(Архитектура Возрождения и нового времени)

Альберти Л. Б., Десять книг о зодчестве, перев. В. П. Зубова, М. 1935.

Бартенев И. А., Зодчие итальянского Ренессанса, Л. 1936.

Бринкман А. Э., Площадь и монумент, перев. И. Хвойника, М. 1935.

Брунеллеско Филиппо, Биография и очерк творчества в серии «Мастера архитектуры», М. 1936.

Бунин А. и Круглова Т., Архитектура городских ансамблей, Ренессанс, М. 1935.

Вельфлин Г., Ренессанс и барокко, перев., П. 1913.

Геймюллер Г., Архитектура Ренессанса в Тоскане, I, «Филиппо ди сер Брунеллеско», перев. Т. Я. Муратовой, М. 1936.

«История архитектуры в избранных отрывках» под ред. М. В. Алпатова и Н. И. Брунова, М. 1935.

Мумфорд Л., От бревенчатого дома до небоскреба, перев. Б. Катловкера, М. 1936.

Палладио А., Четыре книги об архитектуре, т. I, перев. И. В. Жолтовского, М. 1936.

Фарбман М., Архитектура итальянского Ренессанса, П. 1914.

К пятнадцатой, шестнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой лекциям

(Возрождение в Италии)

Энгельс Ф., Диалектика природы, изд. ИМЭЛ, 1931, стр. 108—110.

«Мастера искусства об искусстве», под ред. Д. Аркина и Б. Терновца, т. I, М. 1937.

Айналов Д. В., Этюды по истории искусства Возрождения, П. 1908.

Аллеш Г., Ренессанс в Италии, перев. Е. Григорович, М. 1916.
Беренсон Б., Флорентийские художники эпохи Возрождения, перев., М. 1922.
Буркхардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, перев., П. 1876.
Вазари Дж., Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, перев. под ред. А. Дживелетова и А. Эфроса, I—II, М. 1933.
Вельфлин Г., Классическое искусство, перев. А. А. Константиновой и В. М. Невежиной, П. 1912.
Горбов Н. М., Донателло, М. 1912.
Гримм Г., Микель-Анджело Буонаротти, перев. В. Г. Малахиевой-Мирович, т. I, П. 1913.
Дживелегов А. К., Начало итальянского Возрождения, М. 1905.
Дживелегов А. К., Леонардо да-Винчи, М. 1935.
Зайчик Р., Люди и искусство итальянского Возрождения, перев. Е. Герстфельд, П. 1906.
Лазарев В. Н., Леонардо да-Винчи, Л. 1936.
Леонардо да-Винчи, Книга о живописи, перев. А. А. Губера и В. К. Шилейко, М. 1934.
«Переписка Микель-Анджело Буонаротти», перев. М. Павлиновой, П. 1914.
Роллан Р., Микель-Анджело, перев., М. 1908.
Романов Н. И., История итальянского искусства, М. 1909.
Соломин Г. К., Джотто, П. б. г.

К девятнадцатой и двадцатой лекциям

(Возрождение вне Италии)

Алпатов М. В., П. Брейгель, М. 1933.
Вельфлин Г., Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса, перев. Л. И. Некрасовой и В. В. Павлова, М. 1934.
Гершензон Н., Лукас Кранах, М. 1933.
Невежина В. М., Нюренбергские граверы XVI в., М. 1929.
Нотгафт Е. Г., Французские карандашные портреты XVI—XVII веков, Л. 1936.
Сидоров А. А., Дюрер, М. 1937.
Сидоров А. А., Ганс Гольбейн младший, М. 1933.
Фабрикант М. И., Старые мастера немецкого реализма, М. 1936.

К двадцать первой, двадцать второй и двадцать третьей лекциям

(Искусство XVII века)

Вельфлин Г., Основные понятия истории искусства, перев. А. А. Франковского, Л. 1930.
Верцман И. Е., Рембрандт, М. 1936.
Верхарн Э., Рембрандт, перев. В. и И. Брюсовых, М. 1906.
Гамани Р., Гравюры Рембрандта, перев. под ред. А. А. Сидорова, М. 1924.
Конради В., Франс Гальс, М. 1933.
Лазарев В. Н., Братья Ленэн, М. 1936.
Малицкая К. М., Диего Родригес де-Сильва Веласкес, М. 1934.
Невежина В. М., Рембрандт, М. 1935.
«О Рембрандте», сборник, М. 1936.
Паппе А. М., Голландский портрет XVII века, Л. 1926.
Паппе А. М. Голландская бытовая живопись, Л. 1927.
План П. П., Калло, перев. Н. Д. Волкова, М. 1924.
Фромантэн Э., Старые мастера, перев. Н. Соболевского, М. 1914.
Шмидт Д. А., Рубенс и Иорданс, Л. 1926.

К двадцать четвертой лекции

(Искусство XVIII века)

Вольская В. Н., Ватто, М. 1934.

Давид Л., Речи и письма, перев. Б. Денике, М. 1933.

Гете В., Статьи и мысли об искусстве, сборник статей под ред. А. С. Гущина, Л. 1936.

Дидро Д., Об искусстве, перев. А. С. Гущина, Н. Б. Красновой и К. А. Большевой, I—II, Л. 1936.

Замятина А. Н., Давид, М. 1936.

«Мастера искусства об искусстве», под ред. Д. Аркина и Б. Терновца, т. II, М. 1933.

Некрасова Е., Вильям Хогарт, М. 1933.

Сидоров А. А., Франсиско Гойя, М. 1936.

К двадцать пятой лекции

(Искусство XIX века)

Алпатов М. В., Коро, М. 1936.

Воллар А., Ренуар, перев. Н. Тырсы, Л. 1934.

Воллар А., Сезанн, перев. Е. Малкиной, Л. 1934.

Гаман Р., Импрессионизм, перев. Я. Зунделовича, М. 1935.

Делакруа Э., Дневник, вып. 1, перев. М. Павлиновой, Л. 1919.

Кроль А., Огюст Ренуар, М. 1929.

Золя Э., Эдуард Манэ, перев. В. Н. Аникиевой, Л. 1935.

«Мастера искусства об искусстве», под ред. Д. Аркина и Б. Терновца, т. II—III, М. 1933—1934.

Миллер В., Гюстав Курбе, Л. 1935.

Моклер К., Импрессионизм, перев. под ред. Ф. И. Рерберга, М. 1908.

Мутер Р., История живописи в XIX веке, I—III, П. 1899 сл.

Нюренберг А. М., Поль Сезанн, М. 1926.

Пио Р., Палитра Делакруа, перев. А. Н. Тихомирова, М. 1932.

Рабинович И. С., К. Менье, М. 1936.

Сидоров А. А., Стейнлен, М. 1919.

Сидоров А. А., Кэте Колльвиц, М. 1931.

Синьяк П., От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму, перев. И. Дудина, М. 1913.

Съедин В. И., Жан Франсуа Милле, М. 1931.

Терновец Б. Н., Роден, Л. 1936.

Тихомиров А. Н., Курбе, М. 1930.

Тугендхольд Я. А., Жизнь и творчество Поля Гогена, М. 1918.

Тугендхольд Я. А., Винцент Ван-Гог, М. 1919.

Тугендхольд Я. А., Эдгар Дега и его искусство, М. 1922.

Фриче В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, М. 1912.

Яворская Н. В., Оноре Домье, Л. 1935.

Яворская Н. В., Сезанн, М. 1935.

II. БИБЛИОГРАФИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

Общие курсы

С. Безсонов, История русской архитектуры, вып. 1—6, М. 1934.

И. Грабарь, История русского искусства, т. I—V, М. 1910—1915.

М. Красовский, Очерк истории Московского периода древнерусского церковного зодчества, М. 1911.

М. Красовский, Курс истории русской архитектуры, ч. I, Деревянное зодчество, П. 1916.

Н. Кондаков и Толстой, Русские древности, вып. 1—6, СПБ 1889—1899.

В. Никольский, История русского искусства, Берлин 1923.

А. Новицкий, История русского искусства, т. I и II, М. 1903.

А. Павлинов, История русской архитектуры, М. 1894.

А. Потапов, Очерк древнерусской гражданской архитектуры, вып. 1 и 2, М. 1902—1903.

Древний мир

А. Бертье-Делагард, О Херсонесе, «Известия Археологической комиссии», вып. 21, СПБ 1907.

Е. Иванов, Херсонес Таврический, Симферополь 1912.

Ю. Кулаковский, Прошлое Тавриды, Киев 1914.

А. Лаппо-Данилевский, Скифские древности, «Записки отдела русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. IV, СПБ 1887.

В. Латышев, Исследования об истории и государственном строе города Ольвии, СПБ 1887.

Н. Марр и Я. Смирнов, Вишапы, Л. 1931.

И. Мещанинов, Циклопические сооружения Закавказья, Л. 1932.

М. Ростовцев, Античная декоративная живопись на юге России, т. I, и II, СПБ 1914.

М. Ростовцев, Скифия и Боспор, Л. 1925.

В. Стасов, Роспись Керченской катакомбы, СПБ 1872.

Б. Фармаковский, Ольвия, М. 1915.

Б. Фармаковский, Архаический период в России, «Материалы по археологии России» 34, СПБ 1914.

В. Хвойка, Раскопки 1901 г. в области трипольской культуры, «Записки отдела русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. V, вып. 2, СПБ 1904.

Кавказ

Н. Бакланов, Архитектурные памятники Дагестана, Л. 1935.

С. Безсонов, Крепостные сооружения в бассейне большой Лиахвы, «Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института», вып. 1, Сталинир 1933.

Д. Гримм, Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении, СПБ 1866.

Н. Марр, Новые археологические данные о постройках типа Ереруйской базилики, «Записки восточного отдела Русского археологического общества», т. XIX, СПБ 1909.

Н. Марр, Кавказ и памятники духовной культуры, «Известия Академии наук» № 1, СПБ 1912.

Н. Марр, Ани, Л. 1934.

Х. Линч, Армения, т. I и II, Тифлис 1910.

И. Орбели, Армянское искусство } Новый словарь Брокгауза
И. Орбели, Грузинское искусство } и Эфрона, СПБ 1915.

А. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 г., «Материалы по археологии Кавказа», т. III, М. 1893.

В. Сизов, Восточное побережье Черного моря, «Материалы по археологии Кавказа», т. IV, М. 1889.

Я. Смирнов, Уромская мозаика, Тифлис 1935.

В. Сысоев, Нахичевань на Аркасе и древности НахССР, «Известия Азкомстариса», вып. 4, Баку 1929.

В. Сысоев, Обследование памятников Армении, «Материалы по археологии Кавказа», т. XIII, М. 1916.

А. Хаханов и др., Экспедиция на Кавказ в 1892, 1893 и 1895 гг., «Материалы по археологии Кавказа», т. VII, СПБ 1898.

Г. Чубинашвили и Н. Северов, Грузинские дарбазы, вып. 1—4, Тифлис 1926—1927.

Г. Чубинашвили и Н. Северов, Пути грузинской архитектуры, Тифлис 1936.

Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тифлис 1931.

Н. Щеблыкин, Искусство ингушей в памятниках материальной культуры, Владикавказ 1928.

Средняя Азия

В. Бартольд, История культурной жизни Туркестана, Л. 1927.

В. Вяткин, Памятники древностей Самарканда, Самарканд 1927.

В. Вяткин, Городище Афросиаб, Самарканд 1929.

Б. Денике, Искусство Средней Азии, М. 1927.

В. Жуковский, Развалины старого Мерва, «Материалы по археологии России», 16, СПБ 1894.

«Искусство Средней Азии», сборник статей «Ранион», М. 1930.

М. Массон, Соборная мечеть Тимура, Самарканд 1929.

Б. Засыпкин, Памятники архитектуры Средней Азии и их реставрация, «Вопросы реставрации», т. I, М. 1926.

Б. Засыпкин, Архитектурные памятники Средней Азии, Проблемы исследования и реставрации, «Вопросы реставрации», т. II, М. 1928.

И. Умняков, Архитектурные памятники Средней Азии, Ташкент 1929.

А. Якубовский, Развалины Ургенча, Л. 1930.

А. Якубовский, Самарканд при Тимуре и Тимуридах, Л. 1933.

Поволжье

Ф. Баллод, Старый и новый Сарай. Казань 1923.

Ф. Баллод, Приволжские Помпеи, М. 1923.

П. Дульский, Памятники Казанской старины, Казань 1914.

В. Смолин, По развалинам древнего Булгара, Казань 1926.

С. Шпилевский, Древние города и другие болгарско-татарские памятники в Казанской губ., Казань 1877.

Крым

Д. Айналов, Памятники христианского Херсонеса, Развалины храмов, вып. 1, М. 1905.

У. Боданинский, Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму, Симферополь 1930.

У. Боданинский и др., Чуфут-Кале, Симферополь 1929.

У. Боданинский, Татарские дурбе-мавзолеи в Крыму, Симферополь 1927.

В. Гернгросс, Ханский дворец в Бахчисарае, СПБ 1912. Готский сборник, Л. 1932.

Киев, Чернигов

Д. Айналов и Е. Редин, Киевский Софийский собор, «Записки Русского археологического общества», т. IV, СПБ 1890.

Д. Айналов, Византийская живопись XIV в., «Записки классического отделения Русского археологического общества», т. IX, П. 1917.

Н. Брунов, К вопросу о первоначальном виде древнейшей части Киевской Софии, «Известия ГАИМК», т. V, Л. 1927.

Н. Брунов, Архитектура Белоруссии, Минск 1926.

Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы Украины, М. 1891.

Владимир, Суздаль

Д. Бережков, О храмах Владимиро-Суздальского княжества, «Труды Владимирской архивной комиссии», книга 5, Владимир 1903.

К. Романов, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, «Известия Археологической комиссии», вып. 36, СПБ 1910.

Суздаль и его достопамятности, М. 1912.

Н. Ушаков, Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии, Владимир 1913.

Новгород, Псков

Н. Бранденбург, Старая Ладога, СПБ 1896.

А. Васильев и А. Янсен, Древний Псков, Л. 1929.

И. Муравьев, Новгород великий, Л. 1928.

Н. Окулич-Казарин, Спутник по древнему Пскову, Псков 1913.

И. Рыльский, Гражданское зодчество в Пскове, «Труды комиссии по сохранению древних памятников», т. VI, М. 1914.

В. Суслов, Материалы к истории древней Новгородско-Псковской архитектуры, «Записки Русского археологического общества», т. III, СПБ 1887.

В. Суслов, Церковь Успения в с. Волотове, близ Новгорода, М. 1911.

В. Мясоедов, Фрески Спаса-Нередицы, Л. 1925.

П. Покрышкин, Отчет о капитальном ремонте Спасо-Нередицкой церкви, «Материалы по археологии России» № 30, СПБ 1906.

Московское государство

Н. Воронин, Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв., Л. 1934.

Виоле-ле-Дюк, Русское искусство, его источники, его составные элементы, высшее развитие и будущность, М. 1879.

П. Бартенев, Московский Кремль, т. I и II, М. 1912—1916.

Н. Брунов, К вопросу о раннем московском зодчестве, Труды «Ранион», М. 1925.

Н. Брунов, Собор Саввина-Сторожевского монастыря, «Труды этнографо-археологического музея МГУ, М. 1926.

«Вопросы реставрации», т. I и II, М. 1926—1928.

В. Георгиевский, Фрески Ферапонтова монастыря, СПБ 1911.

П. и Ф. Гольденберг, Планирование жилого квартала Москвы XVII, XVIII и XIX вв., М. 1936.

Ф. Горностаев, Архитектура Москвы (Путеводитель по Москве), М. 1917.

Г. Жидков, Московская живопись средины XIV в., М. 1928.

И. Забелин, История г. Москвы, т. I с атласом, М. 1902.

И. Забелин, Черты самобытности в древнерусском зодчестве, М. 1890.

В. Загура, Коломенское, М. 1928.

«Москва в ее прошлом и настоящем», вып. 1—12, М. 1911—1916.

Н. Лихачев, Манера письма Андрея Рублева, СПБ 1907.

Н. Никольский, Кирилло-Белоозерский монастырь, СПБ 1897.

В. Никольский, Древнерусское декоративное искусство, П. 1923.

А. Павлинов, Древности Ярославские и Ростовские, М. 1892.

Г. Павлуцкий, Краткий очерк Новгородской и Московской архитектуры, Киев, 1912.

Н. Первухин, Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле, М. 1913.

Н. Первухин, Церковь Илии пророка в Ярославле, М. 1914.

Н. Первухин, Церковь Богоявления в Ярославле, Ярославль 1916.

П. Покрышин и К. Романов, Древние здания в Ферапонтовом монастыре, СПБ 1908.

М. Преображенский, Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губ., СПБ 1891.

Д. Рихтер, Памятники древнерусской архитектуры, М. 1851.
Д. Ровинский, Русские народные картинки, т. I и II, СПБ 1900.
Н. Соболев, Русская народная резьба по дереву, М. 1934.
Н. Султанов, Остатки Якутского острога, «Известия Археологической комиссии», вып. 24, СПБ 1907.
В. Суслов, Очерки по истории древнерусского зодчества, СПБ 1889.
В. Суслов, Памятники древнерусского зодчества, вып. 1—7, СПБ 1900.
В. Суслов, Церковь Василия Блаженного в Москве, М. 1910.
А. Титов, Кремль Ростова Великого, М. 1905.
Б. Эдинг, Ростов Великий, Углич, М. 1915.

Русская империя

Н. Архангельская, Павловск, Л. 1936.
А. Е. Архипов (сборник), М. 1927.
«Барокко в России» (сборник ГАХН), М. 1926.
С. Безсонов, Классицизм в калужском гражданском зодчестве, вып. 1—4, К. 1928—1930.
С. Безсонов, Крепостные архитекторы, М. 1938.
С. Безсонов, Архангельское, М. 1937.
А. Бакушинский, Живопись и рисунки XVIII и XIX вв. в Цветковской галлерее, М. 1925.
А. Бакушинский и П. Григорьев, Д. И. Кардовский, М. 1933.
И. И. Бродский (сборник), Л. 1929.
И. Бондаренко, Архитектор М. Ф. Казаков, М. 1912.
И. Бондаренко, Подмосковные дворцы XVIII в., «Старые годы» № 3, СПБ 1911.
М. Боткин, А. А. Иванов, СПБ 1880.
П. Вейнер, Жизнь и искусство Останкина, «Старые годы» № 5—6, СПБ 1910.
П. Вейнер, Марфино, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1910.
П. Вейнер, Убранство Гатчинского дворца, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1914.
К. Виноградов, Останкино, М. 1929.
Н. Врангель, А. Г. Венецианов в частных собраниях, СПБ 1911.
Н. Врангель, О. А. Кипренский, СПБ 1912.
Н. Врангель, Борисов-Мусатов, СПБ 1910.
В. Воинов, Б. Кустодиев, Л. 1926.
А. Галушкина, К. С. Петров-Водкин, М. 1936.
Ф. Горностаев, Строительство гр. Разумовских в Черниговщине, «Труды Черниговского археологич. съезда», М. 1908.
Э. Голербах, Портретная живопись в России в XVIII в., М. 1923.
И. Грабарь, В. А. Серов, М. 1914.
И. Грабарь и С. Глаголь, И. И. Левитан, М. 1913.
И. Грабарь, И. Е. Репин, М. 1933; то же, I—II, 1937.
И. Грабарь, Останкинский дворец, «Старые годы» № 5—6, СПБ 1910.
И. Грабарь, Архитекторы иностранцы при Петре Великом, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1911.
И. Грабарь, Ранний Александровский классицизм и его источники, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1912.
А. Дружинин, Воспоминания о П. А. Федотове, М. 1918.
В. Згура, Старые русские архитекторы, М. 1923.
В. Згура, Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым, М. 1929.
С. Дягилев, Русская живопись XVIII в., Д. Г. Левицкий, СПБ 1902.
А. Иванов, И. Е. Репин, Л. 1925.
А. Иванов, М. А. Врубель, Л. 1928.
А. Иванов, Врубель, СПБ 1911.
И. Евдокимов, М. А. Врубель, М. 1925.

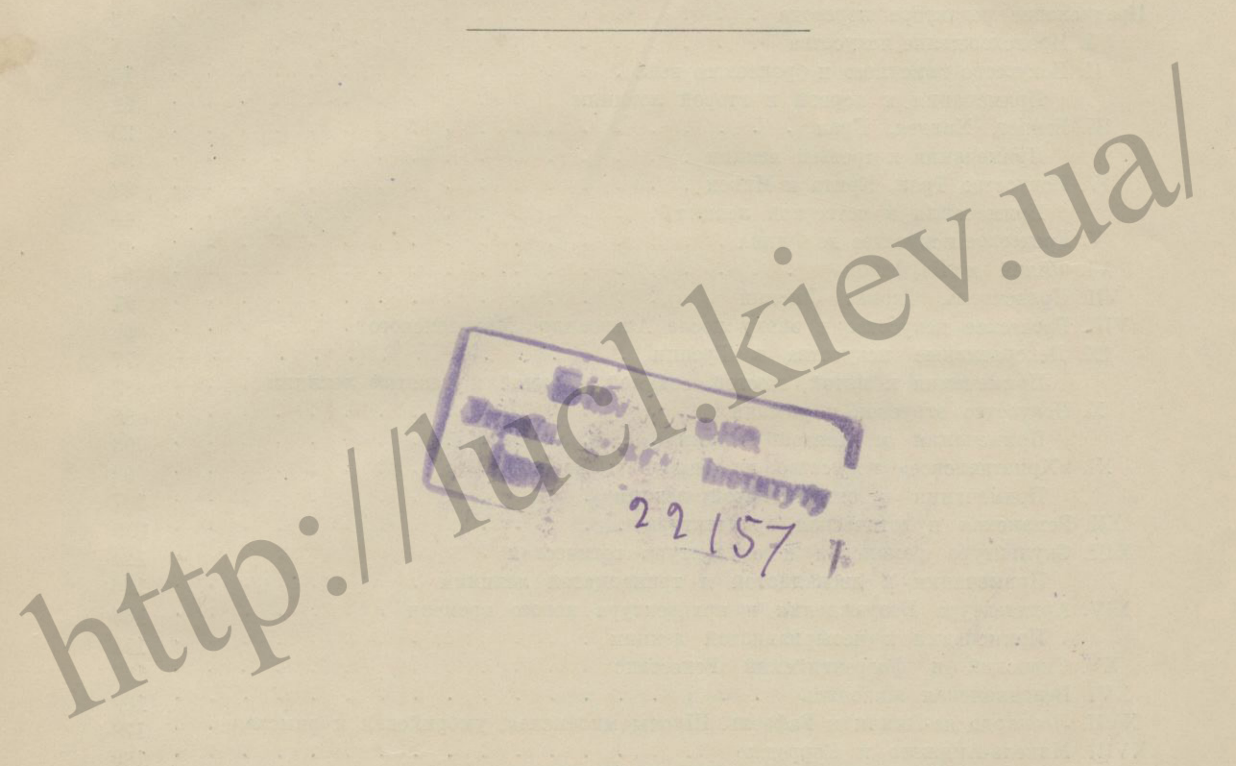
А. Койранский, К. Юон, П. 1918.
Н. Коваленская, Тропинин, М. 1932.
И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и худож. критические статьи, СПБ 1888.
В. Курбатов, Петербург, СПБ 1913.
В. Курбатов, Павловск, СПБ 1912.
В. Курбатов, Подготовка и развитие неоклассического стиля, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1911.
В. Курбатов, Классицизм и ампир, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1912.
В. Курбатов, Садовая скульптура, «Старые годы» № 2, СПБ 1913.
В. Курбатов, Скульптурные украшения петербургских построек, «Старые годы» № 4, СПБ 1914.
В. Курбатов, Сады и парки, СПБ 1916.
С. Лобанов, Художественные группировки, М. 1930.
Ж. Мацулевич, Летний сад, Л. 1936.
В. Никольский, В. И. Суриков, М. 1925.
В. Никольский, Творческие процессы Сурикова, М. 1934.
А. Новицкий, Передвижники и влияние их на русское искусство, М. 1897
А. Новицкий, Опыт полной биографии А. А. Иванова, М. 1895.
Окрестности Ленинграда (сборник), Л. 1927.
Н. Лансере, Захаров и его адмиралтейство, «Старые годы» № 12, СПБ 1911.
Н. Лансере, Архитектура и сады Гатчины, «Старые годы» № 7—9, СПБ 1914.
А. Лебедев, Русская живопись в XVIII и первой половине XIX в., вып. 1 и 2, М. 1928—1929.
А. Павловский, И. Е. Репин, СПБ 1903.
А. Рамазанов, Материалы по истории художеств в России, т. I, М. 1863.
А. Ростиславов, Левитан, СПБ 1911.
А. Ростиславов, Куинджи, СПБ 1911.
А. Сидоров, Русские портретисты XVIII в., М. 1922.
Н. Соколова, В. А. Серов, Л. 1935.
Н. Собко, В. Г. Перов, СПБ 1892.
А. Сомов, К. П. Брюллов и его значение в русской живописи, СПБ 1876.
В. Серова, Серовы А. Н. и В. А., СПБ 1914.
Н. Соколова, Мир искусства, М. 1934.
В. Стасов, Собрание сочинений, т. I—IV, СПБ 1894—1906.
К. Радлов, От Репина до Григорьева, П. 1923.
Н. Столпянский, Как возник, основан и рос С.-Петербург, П. 1918.
Н. Столпянский, Старый Петербург, Петропавловская крепость, П. 1923.
Н. Столпянский, Старый Петеребург, Дворец труда, П. 1923.
Н. Столпянский, Старый Петербург, Адмиралтейский остров, П. 1923.
В. Талепоровский, Павловский парк, П. 1923.
В. Терновец, Русская скульптура, М. 1924.
А. Успенский, Императорские дворцы, т. I и II, М. 1917.
А. Федоров-Давыдов, Русское искусство промышленного капитализма, М. 1929.
А. Федоров-Давыдов, Реализм в русской живописи XIX в., М. 1933.
С. Эрнст, К. А. Сомов, П. 1918.
С. Эрнст, А. Бенуа, П. 1921.
С. Эрнст, В. А. Серов, П. 1921.
С. Эрнст, И. Е. Репин, Л. 1927.
Н. Фомин, Детское село, Л. 1936.
Чарльз-Камерон (сборник), Л. 1929.
С. Яремич, М. А. Врубель, М. 1912.



Народное искусство

В. Василенко, Северная резная кость, М. 1936.
В. Воронов, Крестьянское искусство, М. 1924.

Верхневолжская этнологическая экспедиция, Л. 1926.
М. Едемский, О крестьянских постройках на севере России, СПБ 1913.
Д. Иванов, Искусство керамики, М. 1925.
Л. Кафка, Искусство обработки металла, М. 1925.
Крестьянское искусство СССР, вып. 1 и 2 (Север), Л. 1927—1928.
А. Свионтковская-Воронова, Резьба на кости, М. 1924.
К. Соловьев, Жилище крестьян Дмитровского края, М. 1930.
А. Харузин, Славянское жилище в Северо-Западном крае, Вильна 1907.
Н. Харузин, Очерк истории развития жилища у финнов, М. 1895.
Н. Щекотов, Русская крестьянская живопись, М. 1923.



ОГЛАВЛЕНИЕ



Редактор инж. **Б. М. Скоров**

Технические редакторы **Д. М. Медриш, В. С. Дахнов и Д. М. Судак**

Переплет — худ. **С. Н. Мельникова**

Верстка рисунков — худ. **Бершадского**

Нач. наборного цеха **Г. К. Ермолинский**

Нач. печатного цеха **И. А. Аверьянов**

Нач. переплетного цеха **В. И. Лукша**

Сдано в набор 5/V 1938 г.
Подписано к печати 2/IX 1938 г.
Формат 82 × 110 в 1/16
Бум. 11 1/2
Печатных листов 23
Тип. зн. в 1 бум. л. 127872
Индекс С-40-5-2 УА л. 26,68
Уполн. Главлита № Б-46466
Издат № 1306. Учетный № 5713 и 5715
Тираж 8 000 ТКК № 8 от 23/II Заказ № 603
Бумага Володарской и Вишерской фабрик

2-я типография ГОНТИ им. Евг. Соколовой, Ленинград, просп. Красных Командиров, 29.